CuCo

CUADERNOS DE CÓMIC

18

• Junio de 2022 •

CuCo 18
CUADERNOS DE CÓMIC

DIRECCIÓN

Gerardo Vilches Fuentes (Universidad Europea)
Francisco Sáez de Adana (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

EDICIÓN

Octavio Beares San Martín (investigador independiente)

SECRETARÍA EDITORIAL

Anna Marta Marini (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

COMITÉ EDITORIAL

Viviane Alary (Universidad Clermont Auvergne)
Roberto Bartual Moreno (Universidad de Valladolid)
Esther Claudio (University of California in Los Angeles)
Enrique del Rey Cabero (University of Exeter/University of Oxford)
Laura Vazquez (CONICET, Universidad de Buenos Aires)

EQUIPO TÉCNICO

Maquetación & Diseño José Martínez Zárate
Corrección Gerardo Vilches

CuCo 18
CUADERNOS DE CÓMIC

CÓMITÉ CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)
Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Irene Costa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Raquel Crisóstomo (Universitat Pompeu Fabra)
Amadeo Gandolfo (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de Zaragoza)
Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno)
Óscar Gual Boronat (Universitat de València (Estudi General))
Elisa G. McCausland (Universidad Complutense de Madrid)
Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) (Universidad de Málaga)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)
Álvaro M. Pons Moreno (Universitat de València (Estudi General))
Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)
Pablo Turnes (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Rubén Varillas (Universidad de Salamanca)

www.cuadernosdecomic.com

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © Evans, A. H. *Birds*. New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

El pasado mes de junio falleció nuestro compañero y amigo Óscar Gual Boronat. Historiador, profesor, bibliotecario y crítico de cómic, Óscar destacó por la profesionalidad en sus investigaciones, la calidad de sus textos y la presteza a colaborar en los proyectos que requerían de sus cualidades y capacidad de trabajo. Así fue en el caso de *CuCo, Cuadernos de cómic*, que contó con su firma ya en el primer número, de 2013, con un artículo titulado «"Los Flagston": una auténtica familia americana». En lo sucesivo, Óscar concurrió frecuentemente en la sección de CuCoCrítica y, desde el noveno número, se incorporó al comité científico de la revista. Además de diferentes y valiosos artículos en *Tebeosfera*, *Espacio, Tiempo y Forma* o *Historietas* y aportaciones en obras colectivas como *Yo quiero un tebeo. Homenaje a una publicación centenaria: 1917-2017* (2017) o la aún inédita *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives* (2022), Óscar nos deja una imprescindible monografía: *Viñetas de posguerra: los cómics como fuente para el estudio de la historia* (2013), esencial en las aproximaciones al medio desde la historiografía. La pérdida de Óscar es prematura e irreparable, tanto en lo humano como en lo profesional. Este número de *CuCo, Cuadernos de cómic* está dedicado a su memoria, con nuestro cariño, también, para sus familiares y amigos.

Y en él podrán encontrarse siete artículos, dedicados a las más diferentes temáticas y aproximaciones, desde estudios de las obras de artistas como Antonio Hernández Palacios, Gianni de Luca u Óscar Ibáñez a análisis de la relación entre el cómic y el museo o entre el arte egipcio y la historieta, pasando por textos enfocados a la revista argentina *Tía Vicenta* o a una obra ilustrada antisemita de la Alemania nazi. Además, ofrecemos tres entrevistas: con los autores Borja González y Mayte Alvarado, con el editor Latino Amparato y con la también autora Lorena Álvarez. Completan el número dos reseñas de recientes obras teóricas sobre el cómic aparecidas en nuestro país. En definitiva, un número muy completo que esperamos sea del interés de los lectores.

El Comité Editorial

ÍNDICE

CuCoEstudio

De los pinceles de Tiziano a las acuarelas de Hernández Palacios. La representación del reinado de Carlos V en la obra de Antonio Hernández Palacios. Pedro Reig Ruiz 7

Literatura de resistencia: negacionismo migratorio y contradiscurso en *Leaving Spain* (2015), de Óscar Ibáñez. Alfonso Bartolomé 30

Hamlet en la versión de Gianni de Luca. Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas 50

Una heterotopía del odio: el antisemitismo nazi en un libro denunciado por Borges. Gustavo Faverón Patriau 73

Dime qué lees y te diré quién eres. Ethos cómico y constitución de la subjetividad humorística en *Tía Vicenta*. Cristian Palacios 95

Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global. Miguel Peña Méndez 117

Recursos narrativos de la tumba de Tutmosis III aplicados al cómic contemporáneo. M.ª José Quiles Heras 148

CuCoEntrevista

Entrevista con Mayte Alvarado y Borja González. Por Elisa McCausland y Diego Salgado 183

Entrevista con Latino Imparato. Por Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes 199

Entrevista con Lorena Alvarez Gómez. Por Eva van de Wiele 226

CuCoCrítica

Mirades i estudis des de la semana del còmic de Tarragona. Ivan Pintor Iranzo 239

Sistema de la historieta. José Manuel Trabado 242

CuCoEstudio

De los pinceles de Tiziano a las acuarelas de Hernández Palacios. La representación del reinado de Carlos V en la obra de Antonio Hernández Palacios

From Tiziano's Brushes to Hernández Palacios' Watercolours. The Representation of Carlos V's Reign in Antonio Hernández Palacios' Works

Pedro Reig Ruiz[1]

Universidad de Alcalá (UAH)

Pedro Reig Ruiz es contratado predoctoral FPI en el departamento de Historia y Filosofía de la Universidad de Alcalá (UAH) donde desarrolla su tesis doctoral titulada: *La "nación borgoñona" en su relación con Madrid: patronazgo y lealtad dinástica en la Monarquía Hispánica (1590-1643)*. Sus líneas de investigación se orientan hacia el estudio de la práctica política en el Franco Condado de Borgoña, patronazgo y lealtad en la Monarquía Hispánica, identidades colectivas en los territorios de la Monarquía Hispánica y guerra y ejército en la Europa del Antiguo Régimen durante los siglos XVI y XVII. Ha publicado diferentes artículos y capítulos de libros, así como ha participado en diferentes congresos y encuentros científicos. En los últimos años ha compatibilizado su investigación con tareas docentes en la UAH y ha colaborado puntualmente como investigador invitado en seminarios y másteres.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 12 de mayo de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1681

[1] El autor es contratado FPI, BES-2017-082577, Universidad de Alcalá (UAH). ORCID: 0000-0002-9002-5572

Resumen

En 1999 se publicó el cómic *Carlos V* de Antonio Hernández Palacios con motivo de la conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Carlos V. Este autor, versado en cómics de temática histórica y bélica, hace un repaso al reinado del emperador, marcando los hitos más relevantes y mostrando a los grandes protagonistas de la historia de España de la primera mitad del siglo XVI como lo fueron, además del propio emperador y sus colaboradores, el rey de Francia Francisco I, el papa Clemente VII o el almirante Andrea Doria. En este ensayo se analiza la representación que hace Palacios sobre el reinado Carlos V, guiándonos por las pautas marcadas por el propio Palacios en su obra y sus particularidades gráficas, y se enlazará con una serie de reflexiones sobre el cómic y su contexto, la historiografía y las conmemoraciones públicas.

Palabras clave: Antonio Hernández Palacios, Carlos V, ejércitos, imagen imperial, siglo XVI

Abstract

In 1999, the comic *Carlos V* by Antonio Hernández Palacios was published on the occasion of the commemoration of the fifth centenary of the birth of Carlos V. This author, versed in comics on historical and war themes, reviews the reign of the emperor, marking the most relevant and showing the great protagonists of the history of Spain in the first half of the 16th century, such as, in addition to the emperor himself and his collaborators, the King of France Francis I, Pope Clement VII or Admiral Andrea Doria. This essay analyzes the representation that Palacios makes of the reign of Carlos V, guiding us by the guidelines set by Palacios himself in his work and its graphic particularities, and it will be linked to a series of reflections on the comic and its context, the historiography and public commemorations.

Keywords: 16th Century, Antonio Hernández Palacios, Armies, Charles V, imperial image

Cita bibliográfica

Reig Ruiz, P. «De los pinceles de Tiziano a las acuarelas de Palacios. La representación del reinado de Carlos V en la obra de Antonio Hernández Palacios», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 7-29

A caballo, con armadura y sosteniendo una lanza. Así es como Tiziano representó a Carlos V en 1548 tras la victoriosa batalla de Mühlberg contra el ejército protestante de la liga de Smalkalda, acontecida el año anterior. Aunque no pretendía ser un cuadro excesivamente triunfalista, evitando humillaciones para con los vencidos, pues por aquel entonces el emperador deseaba alcanzar un acuerdo de paz que resolviese la ruptura entre católicos y protestantes en el Sacro Imperio —Alemania—, formó parte de la propaganda imperial carolina.[2] Carlos V, elegido emperador en 1519, quiso utilizar la fuerza de su posición para unificar en torno a él a los príncipes católicos y combatir al islam, fundamento del programa político denominado *Universitas Christiana* —imperio universal de la cristiandad. Tiziano quiso reforzar la imagen de Carlos como emperador, héroe renacentista, proyectando una idea que se extralimitaba de su contexto alemán: el César invicto, soberano de la hegemónica monarquía hispánica en la Europa del xvi.[3] Actualmente, el retrato ecuestre de Tiziano es la imagen más conocida de Carlos V, pero, casi cinco siglos después ¿cómo representamos al emperador?

En el año 2000 se cumplió el quinto centenario del nacimiento de Carlos de Gante, una efeméride que se quiso celebrar junto a otra, el cuarto centenario de la muerte de Felipe II (1598-1998). Para ello se formó la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, que desarrolló un amplio programa de actividades y publicaciones entre 1997 y 2001.[4] Si nos atenemos a la definición oficial, las conmemoraciones son un «recuerdo de un acontecimiento histórico o de una persona destacada mediante la celebración de un acto solemne o fiesta, especialmente en la fecha en que se cumple algún aniversario»,[5] es decir, un pretexto utilizado para recuperar, en este caso, un periodo histórico relevante y —esto es lo importante— aprovecharlo para ahondar más en su investigación y conocimiento. Para divulgar ambos reinados se organizaron congresos, se publicaron obras científicas, se inauguraron exposiciones y se recurrió al cómic como medio de difusión. Se publicaron dos obras, una por reinado: *Carlos V* y *Felipe II*, ambas dibujadas por Antonio Hernández Palacios.[6] Esta decisión merece ser reconocida, pues con ello, además de recurrir a un

[2] Checa Cremades, F. «Carlos V en la Batalla de Mühlberg», Museo Nacional del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/carlos-v-en-la-batalla-de-muhlberg-tiziano/0b601713-92ae-485e-866a-cd49cfb3b58a

[3] Rodríguez Salgado, M. J. «El ocaso del Imperio carolino», en García García, B. J. *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos.* Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

[4] La memoria de actividades se puede consultar en la Biblioteca Nacional de España (BNE): *Memoria de actividades, 1997-2001 Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, 2001, BNE (España), sig. 9/212045

[5] «Conmemoración», Real Academia de la lengua Española-Diccionario de la Lengua Española (RAE- DEL).

[6] Hernández Palacios, A. *Carlos V.* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Grupo Pandora, 1999; y *Felipe II.* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Grupo Pandora, 1999.

medio diferente a los tradicionales para alcanzar sus objetivos de divulgación, implícitamente señalaba el valor de este género artístico, impulsándolo. Por aquel entonces, el cómic no se consideraba por parte de la sociedad española una manifestación cultural y artística de primer nivel como la literatura o el cine. El cómic arrastraba prejuicios que le condenaban a ser poco más que un producto cultural infantil, una situación que trataba de combatir la comunidad «comiquera», es decir, autores, editoriales, revistas, tiendas de cómics y lectores. Los historiadores tampoco tenían una percepción más favorable sobre el cómic al considerarlo un medio absolutamente inadecuado para sus investigaciones.[7] Por ello, la decisión de incluir al cómic fue un espaldarazo al sector que ya entonces fue valorado en el prólogo de la obra de *Carlos V* escrito por Pedro Tabernero, director de la obra y editor esencial en la trayectoria de Hernández Palacios:

> «[...] y ese ha sido el eje sobre el que ha girado toda mi actividad en este campo: la reivindicación del papel cultural del cómic y de su condición de arte. [...] sin artistas como él [Antonio Hernández Palacios] me habría resultado mucho más difícil, por no decir imposible, convencerme y convencer a los demás de la categoría artística del cómic».[8]

En el segundo prólogo de la obra, escrito por Luis Alberto de Cuenca, se vuelve a respaldar la elección del cómic como un género de expresión más, que como todos «sirven no sólo para el análisis y el conocimiento, sino también para la divulgación entre un público más amplio [...]».[9] El recurso al cómic fue una magnifica herramienta para dar a conocer al gran público los reinados que se estaban conmemorando, explotando su potencialidad comunicativa como producto atractivo y accesible.[10] Afortunadamente, hoy se ha superado en gran medida esa concepción respecto al cómic.[11]

---

[7] «Considerado durante décadas poco más que un entretenimiento para niños, jóvenes y algunos adultos poco serios, el cómic ha tenido, hasta hace relativamente poco tiempo, escaso reconocimiento entre los historiadores, poco inclinados a ver en el noveno arte un compañero legítimo en su empresa de investigación, conocimiento y difusión del pasado. No obstante, en estas últimas décadas, como ya había ocurrido mucho antes con la literatura y hace algo más de un siglo con el cine, también el cómic, reinventado en ocasiones como novela gráfica para adultos, ha conseguido superar las reticencias iniciales y ganar paulatinamente una creciente credibilidad en la recuperación y transmisión de la historia y de la memoria a las nuevas generaciones» Carballés, J. A. y Touton, I. «Historia, conflictos y cómic. Introducción», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 43 (2021), p. 11.

[8] Tabernero, P. «Prólogo. La mano que mece la pluma», en Hernández Palacios, A. (1999a). *Op. cit.*

[9] Cuenca, L. A. de. «Prólogo. Carlos V y Felipe II: imágenes de un siglo inquieto», en Hernández Palacios, A. (1999a). *Op. cit.*

[10] A nivel internacional, las ventajas del cómic y su uso no era ninguna novedad. La fuerza del cómic como un medio de masas con gran potencialidad comunicativa ya se conocía desde hacía décadas. A este medio recurrió, como parte de su política propagandística, la China de Mao (1949-1976). Véase: Nebiolo, G., Chesneaux, J. y Eco. U. *Los cómics de Mao*. Comunicación Visual, 1976.

[11] Solo hace falta echar un vistazo a algunos de los cómics más reconocidos para valorarlo como medio de divulgación y narrativamente tan riguroso y adecuado como cualquier otro: *Maus* de Art Spiegel-

Ahora bien, como explica el historiador francés Serge Gruzinski,[12] las conmemoraciones son efemérides que marcan la memoria colectiva de un pueblo y, por tanto, la elección de las mismas y la manera de abordarlas nos indican cómo contemplamos y valoramos el pasado desde nuestro presente. Las conmemoraciones hablan tanto del periodo que se quiere abordar como de nosotros mismos, de cómo observamos y valoramos acontecimientos pasados desde nuestro presente. En el año 2000 se celebró, además del centenario del nacimiento de Carlos V, el tercer centenario de la muerte del último Austria, Carlos II (1665-1700). A diferencia de los primeros Austrias, este quedó completamente olvidado, como denunció entonces el profesor Antonio Ribot.[13] Con la decisión de celebrar unos centenarios y olvidar el otro parece que se reafirmaba institucionalmente la tradicional división de Austrias «mayores» —Carlos V y Felipe II— y «menores» —Felipe III, Felipe IV y Carlos II—. Una división binaria y simple, basada en rasgos más propagandísticos que históricos,[14] en la cual los primeros representaban el culmen del poder hispánico, con grandes victorias militares y agregaciones territoriales, y los últimos representaban el declive y la decadencia de la monarquía, el ocaso de los tercios, pérdidas territoriales y, en resumidas cuentas, el fin de la hegemonía hispánica. Una visión que, además, no se ajustaba a una historiografía renovada —señalada por Ribot en su artículo— que había superado esa división maniquea al cuestionar la política de los primeros Habsburgo y, asimismo, al rehabilitar la imagen y el gobierno de los últimos. Ni tanta gloria, por un lado, ni tanta decadencia, por el otro. Aunque el olvido de Carlos II es significativo, la Sociedad Estatal tuvo el propósito de aprovechar la efeméride carolina para —en palabras de Juan Carlos Elorza, presidente de la Sociedad Estatal para ambas conmemoraciones— renovar «el pasado lastrado por demasiados estereotipos y prejuicios [...] y superar antiguos aislamientos nacionales y disciplinares».[15]

man (1981-1991), *Adolf* de Ozamu Tezuka (1983-1986), *La guerra de las trincheras* de Tardi (1993), *Palestina* de Joe Sacco (1996), *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003), *Pyongyang* de Guy Delisle (2004) o *El arte de volar* de Kim y Antonio Altarriba (2009) por poner algunos pocos ejemplos.

[12] Gruzinski, S. *¿Para qué sirve la historia?* Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 65.

[13] Ribot, L. A. «Carlos II, el centenario olvidado», en *Studia historica, Hª mod.*, n.º 20 (1999), pp. 19-43.

[14] «En el fondo de las mismas hay un proceso de filiación identificativa con lo que se conmemora, que trata de incrementar las señas de identidad de la comunidad. Por ello se eligen personajes o hechos determinados, a los que se pretende dar un simbolismo, siempre sesgado y excluyente de otros matices [...]. Las conmemoraciones magnifican ciertos elementos del pasado, que aíslan o «congelan», y tienden a leer de una manera determinada. Visto desde la perspectiva del historiador —que es distinta de la del político— ello supone un riesgo indudable para la idea del pasado que se transmite a la sociedad». *Ibid.*, pp. 20 y 21.

[15] Juan Carlos Elorza escribió estas palabras en el prólogo de la obra *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos* que recoge las ponencias presentadas en el seminario internacional con el mismo título realizado en el Real Monasterio de Yuste (Extremadura) del 13 al 17 de diciembre de 1999. El seminario y la obra, dirigidos por el profesor Bernardo J. García García, son ejemplos de esa renovación historiográfica producida en aquellos años: García García, B. J. *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000, p. 5-6.

En suma, la conmemoración carolina llegó en medio de una transformación historiográfica, pero donde aún pervivían muchos de sus rasgos más tradicionales —más aún en el público general—; este fue el contexto en el que se originó el cómic *Carlos V*. Quizá por ello se explica por qué fue un cómic con un fuerte componente belicista y mitificador en la figura del emperador, en el cual prevalece el relato de la hegemonía hispánica en Europa basada en la fuerza de las armas carolinas. La renovación historiográfica no llegó a un medio que, como hemos visto, no se consideraba prioritario, quizá ni siquiera adecuado para los grandes debates. Mientras tanto, en los medios tradicionales (congresos, seminarios, libros), sí que aplicaban ese cambio de perspectiva más internacional, con menos estereotipos y que ahondaba en las múltiples problemáticas de un reinado no tan imbatible como Tiziano nos quería hacer ver. Quizá, las respuestas son más simples y únicamente se pretendía realizar una obra visualmente atractiva que consiguiese que el gran público conociese un periodo histórico trascendental en nuestra historia.[16] En esta línea, desde luego, no había nadie mejor que el gran narrador de batallas Antonio Hernández Palacios.[17] Por aquel entonces, era un destacado y veterano dibujante de temática bélica e histórica: *El Cid* (1971- 1984), *La paga del soldado* (1972), *Roncesvalles* (1980), una colección inconclusa sobre la Guerra Civil española (1979-1987)[18] o *Relatos del Nuevo Mundo* (1992), por citar algunos de sus numerosos trabajos. La obra de Hernández Palacios destaca por la rigurosidad histórica y su calidad artística. Es conocida su preparación documental minuciosa como fase previa a la elaboración del trabajo, a veces asesorado por reconocidos historiadores como Antonio Domínguez Ortiz, que colaboró en el tercer volumen de *Relatos del Nuevo Mundo*, *El Oro y la Sangre*.[19] Respecto al estilo artístico, lo definiría como barroco: fuertes colores, contrastes, luces y sombras, movimiento, caras extraordinariamente expresivas y densidad de personajes contorsionados. Un conjunto de elementos idóneos para representar cuatro décadas de extenuantes guerras en Europa.

[16] Hoy tenemos ejemplos de cómics que tratan episodios de nuestra historia que no han recurrido a una narración visualmente fastuosa para que pueda tener éxito como se ha comprobado con *Las Meninas* o *El perdón y la furia*. Olivares, J. y García, S. *Las Meninas*. Bilbao, Astiberri, 2014; Altarriba, A. y Keko. *El perdón y la furia*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

[17] Sobre Antonio Hernández Palacios véase: Agustí guerrero, D. «Antonio Hernández Palacios», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/47533/antonio-hernandez-palacios y Cepriá, F., López, F. y Barrero, M. «Antonio Hernández Palacios» en *Tebeosfera*. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/autores/hernandez_palacios_antonio.html

[18] Se publicaron cuatro álbumes: *Uno entre muchos!...*, *Eloy. Río Manzanares*, *Eloy. 1936. Euskadi en llamas* (1981) y *Gorka gudari* (1987). Véase: Hernández Cano, E. «El martillo y el yunque. La memoria cultural de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la historieta española (1975-2020)», en *Cuad. hist. cont.*, n.º 43 (2021), pp. 31-51.

[19] Labarta Rodríguez-Maribona, C. «La Historia militar y sus soldados en los cómics de Antonio Hernández Palacios», en Martínez Ruiz, E. Cantera Montenegro, J. y Pazzis Pi Corrales, M. de. (eds.). *La guerra en el arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 735-759.

Un dibujo barroco para una época renacentista

Carlos V es una obra fundamentalmente bélica con una extraordinaria fuerza expresiva que por sus páginas desborda una vitalidad furiosa. Hernández Palacios desea trasladar una Europa convulsionada permanentemente: estados contra estados, súbditos contra su soberano, católicos contra protestantes, fieles contra infieles. Una convulsión que concuerda gráficamente con los rasgos del autor.

Cuarenta años en cuarenta y seis páginas

En primer lugar, destaca el ritmo de la obra. Prácticamente cada dos páginas hay una escena bélica o un arrebato violento: una batalla, una compañía de caballos arremetiendo, el ejército imperial cargando o amotinándose, etc. Estas escenas marcan una cadencia en el cómic que, además de priorizar el aspecto militar, transmiten esa idea de siglo agitado, de múltiples estallidos en diferentes partes de Europa. Aquí radica uno de los problemas principales, pues la periodización es complicada, ya que a lo largo de cuarenta años de reinado los frentes se alternaron. Carlos V tuvo que enfrentarse a sus adversarios de forma intermitente en función de sus fuerzas, de las alianzas internacionales o de intereses estratégicos. Cuando lograba vencer o mantener un frente momentáneamente, debía concentrar sus fuerzas en otro, para regresar de nuevo al frente inicial años más tarde. Esta agitación fue característica también del propio emperador, pues se distinguió por los constantes viajes que realizó a sus territorios, en los que residía por un espacio de tiempo muy breve antes de partir al siguiente. Una vitalidad que contrasta con sus sucesores, los cuales, una vez establecida la capital en Madrid en 1561, apenas se movieron.

Hernández Palacios recrea esa multitud de frentes de los que tuvo que hacerse cargo el emperador, aunque no lograse estabilizar ninguno de forma definitiva; un incesante galopar entre una crisis y la siguiente, siempre a la espera de que volviese a resurgir. Este ajetreo se visualiza con un rápido repaso a las fechas históricas más relevantes: 1517, inicio de la crisis luterana; 1520, revuelta de las comunidades y germanías; 1521, invasión de Francia a Navarra y Milán, batalla de Villalar contra los comuneros y dieta de Worms en Alemania, con la presencia del emperador; 1522, ocupación de Rodas por el imperio turco; 1525, batalla de Pavía contra Francia; 1527, saqueo de Roma; 1529, asedio del imperio turco a Viena; 1530, formación de la alianza militar protestante de la liga de Smalkalda, etc. Una multitud de sucesos que es realmente complejo de narrar sin que el lector pierda el hilo si se plantea de forma exclusivamente cronológica. Narrar una serie de crisis de características diferentes —aunque a veces tengan relación— es difícil, por lo que el guion se debe ajustar para favorecer la comprensión y evitar una amalgama de sucesos que podría dificultar la fluidez narrativa.

Por ello, Hernández Palacios decide priorizar el enfrentamiento contra Francisco I de Francia como el eje de la obra, e intercala, en determinados momentos clave y de forma puntual, otros problemas, con el imperio otomano o la Alemania protestante. La dinámica del autor es aprovechar determinadas fechas que cierran sucesivas etapas en el largo enfrentamiento con Francisco I para introducir a los otros adversarios. El conflicto con el imperio otomano se introduce en la obra cuando se llega a 1529, fecha relevante por dos razones: se cierra un periodo de luchas contra Francia con la Paz de Cambray y los turcos asedian Viena. Los enemigos se relevan en el enfrentamiento carolino. A partir de aquí se narra la toma de Túnez por Barbarroja en 1533 y su recuperación por parte de Carlos V en 1535, junto a la Goleta, para terminar con el desastre de Argel de 1541. De la misma forma, el problema protestante se aborda brevemente —cuando se cierra otra etapa con Francia con la Paz de Crepy en 1544— y es entonces cuando Palacios introduce el problema protestante en Alemania, en el momento en el que el emperador intenta resolverlo con la fuerza de las armas.

Por otro lado, se debe tener en cuenta otro elemento como fue «encajar» cuarenta años de reinado en las 46 páginas que conforman la obra.[20] Cada viñeta es un suceso condensado que hace avanzar la historia, sin espacio para más preámbulo. Un ejemplo es la página 30: en una viñeta Carlos V es coronado en Bolonia en 1530, a continuación, aparece la liga de Smalkalda —la alianza político-religiosa de los príncipes protestantes constituida ese mismo año— para terminar en el asedio de Viena por los turcos dos años más tarde, y todo en una misma página. Una densidad inevitable por el gran número de acontecimientos y por la limitación de la obra, que no admite otros recursos más pausados. El lector no coge aire, pues las viñetas de transición apenas existen —miradas, una mano recogiendo un objeto, un soldado poniéndose una armadura—, pues cada viñeta es una pieza narrativamente imprescindible, que siempre nos da una información determinante para el transcurso de la historia. Una densidad que conlleva narrar con premura problemas complejos, como ocurre en la página 29 con la población morisca —musulmanes residentes en España tras la Reconquista a los que se les forzó a una conversión al cristianismo tras la pragmática de 1502 en Castilla y en 1526 en Aragón— y los problemas de convivencia en la Península. En definitiva, prima una narración fluida y legible sobre una explicación más profunda y compleja pues, de hecho, la obra no pretende ser un manual sobre el reinado carolino, sino una narración accesible y divulgativa para el público general.

Hay que hacer un último apunte sobre la distribución del tiempo histórico a lo largo de la obra. Hasta la página 30 solo transcurren catorce años de reinado para, a continuación, acelerar en las últimas dieciséis páginas por las que siguen los veintiséis años restantes; una distribución desigual que origina que la narración

[20] La publicación tiene 58 páginas, sumando, además del cómic, los dos prólogos, la cronología del preámbulo, la cronología final y la bibliografía. En este ensayo se analizarán las 46 páginas-planchas que conforman exclusivamente el cómic, numeradas por Hernández Palacios.

se precipite en la última parte. Ahora bien, como antes hemos apuntado, la obra no pretende ser un manual de historia, por lo que los factores narrativos y gráficos se sitúan por encima del aspecto didáctico. Hernández Palacios decide dónde se detiene, qué puede atraer más o qué acontecimiento puede explotar para desarrollar esos factores mencionados. El saqueo de Roma de 1527 lo demuestra, pues le dedica siete páginas a desarrollar un suceso que, si bien causó enorme conmoción en la Europa católica, sobre todo le dio pie al autor para dibujar magníficas escenas con Roma como telón de fondo. La violencia y el caos desatados por un desaforado ejército imperial en un escenario visualmente inigualable como lo es la ciudad eterna fue una oportunidad para que Hernández Palacios reprodujese las imágenes más soberbias de todo el cómic.

El episodio romano se inicia con una panorámica de la ciudad amurallada, en la que destacan el Coliseo y el Panteón. Cuando se inicia el saqueo de Roma por parte de las tropas imperiales, Hernández Palacios se introduce en la ciudad y la convierte en una protagonista más. Este acontecimiento fue el resultado de una alianza anticarolina formada tras la batalla de Pavía, donde Francia había sido totalmente derrotada —con su propio rey prisionero, Francisco I, como se relata en el cómic— y algunos poderes europeos recelaban del inmenso poder adquirido por el emperador, entre otros el papa Clemente VII. La liga de Cognac o Liga Clementina, formada el 22 de mayo de 1526 por Francia, el Papado, Venecia, Florencia y Milán, fue una coalición contra Carlos V con la idea de expulsarle de Italia, con la sorprendente particularidad de contar también con la ayuda del imperio turco por intermediación de Francia. La alianza de Francisco I con el sultán Solimán causó estupor en Europa, pues se veía como una alianza *contra natura*, pero sobre todo dejaba clara la prioridad del monarca francés de combatir a su rival Habsburgo por encima de una cruzada confesional contra el enemigo otomano.[21]

Carlos V se mostró indignado con esta nueva alianza —Francisco I se había desdicho del Tratado de Madrid firmado apenas unos meses antes, el 14 de enero 1526, donde se comprometía a devolver el ducado de Borgoña y a renunciar a sus pretensiones sobre Italia, incluyendo el Milanesado, del que se retiraría—, pero más aún con la inclusión del propio Papa en ella. A ojos del emperador, Clemente VII aparecía como un Papa que renunciaba a ser el árbitro de la Cristiandad para ponerse de parte de Francia. Se inició una campaña diplomática y militar para que Roma se desvinculase de esta alianza, pero la negativa de Clemente VII provocó que el ejército imperial, con destino a Hungría, al mando del duque de Borbón, decidiese ir a Roma. Un ejército compuesto por unos 25.000 soldados entre mercenarios alemanes, españoles, italianos y suizos, así como caballería y un tren de artillería llegó el 5 de mayo de 1527 a la ciudad. Las tropas, que se habían amotinado por la falta de paga, exigieron al Papa un rescate que no pudo afrontar —300.000 ducados— por lo que asaltaron la ciudad

[21] Pérez, J. *Carlos V.* Barcelona, Ediciones Folio, 2004, p. 78.

convirtiéndose en una temible masa armada fuera de control, que se agudizó por la muerte de su jefe al inicio del asalto, el duque de Borbón.[22]

Hernández Palacios nos regala tres escenas romanas que vertebran la tragedia. La primera es en la plaza del Quirinal con el obelisco de Augusto y las estatuas de Castor y Polux, los Dioscuros, domando a los caballos, y una segunda escena con el Arco de Constantino de fondo. En las dos imágenes —y en general, en todas las del episodio— hay un fondo nebuloso a consecuencia del humo generado por los numerosos incendios que se apoderaron de la ciudad. También pueblan las viñetas soldados del ejército imperial cometiendo todo tipo de atropellos hacia la población romana. Tumultos, hogueras, gente huyendo, cuerpos desparramados por el suelo y hombres reclamando piedad. La tercera escena es una panorámica de noche y en calma del castillo de Sant'Angelo —lugar donde se refugió el Papa— con el *Passetto*, el paso elevado que une el castillo con la ciudad del Vaticano, que cierra así las febriles páginas anteriores. Carlos V quedó petrificado al enterarse del suceso que repercutió gravemente en su imagen y fue utilizado por sus enemigos como parte de la propaganda antihispánica.[23]

Vitalidad furiosa: movimiento, densidad y torsión

La obra, incesante y sin tregua para el lector, no alcanzaría su fuerza sin otras dos condiciones: el movimiento y la densidad de personajes. Dejando a un lado las escenas bélicas, dinámicas por naturaleza, en la mayoría de las viñetas restantes los personajes se están moviendo. En varios momentos, masas de gente se trasladan de un sitio a otro, ya sean los soldados en columnas o los civiles en caravanas. Algunos personajes caen desde las alturas —donde se adopta una perspectiva inversa— abalanzándose hacia el lector, como el soldado que cae desde su caballo ante el forcejeo con los Trapaza (p. 7) o el duque de Borbón desde una escalera tras recibir un arcabuzazo en el saqueo de Roma (p. 17). En otras viñetas el movimiento está a punto de producirse, vemos una fuerza contenida, el momento previo de ejecutar algún acto violento, como asestar un golpe de espada o disparar un mosquete. Un movimiento que también se aplica en otro tipo de escenas, como en la última del cómic con el movimiento pendular del verdugo de Villalar ahorcado en lo alto del campanario del monasterio de Yuste, con el bailarín Trapaza que juega con la pelota boca abajo ante los sitiados de Milán (p. 5) o los agitados lansquenetes ebrios de cerveza (p. 16).

Ahora bien, el lector que abra por primera vez el cómic se verá abrumado, no por el movimiento o la velocidad sino por la cantidad de personajes que pueblan sus páginas. Hernández Palacios tiene un verdadero *horror vacui* y llena las viñetas de múltiples

[22] Fernández Álvarez, M. *Carlos V, el César y el Hombre*. Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 345-347 y 364-367.

[23] Pérez, J. *Op. cit.*, p. 85.

personajes u objetos. Esta densidad de personajes, especialmente militares, transmite acertadamente la gran movilización de tropas que vivió Europa. Grandes contingentes se desplazaron por todo el continente a través de corredores militares que unían los diferentes territorios. Visualmente impactante, tenemos en *Carlos V* panorámicas donde observamos «lenguas» zigzagueantes de soldados encaminándose al frente (p. 3), el avance hacia el asedio de una ciudad (Pavía, p. 26) o una larga fila de tropas donde los primeros efectivos se ven nítidamente y, a medida que se alejan, se van difuminando hasta acabar en una mancha de color con algunos puntos y trazos negros.

El autor traslada al papel las fuerzas movilizadas por los diferentes estados cuyos ejércitos no cesarían de aumentar hasta la Paz de Westfalia en 1648. La Monarquía Hispánica pasó de 150.000 soldados en 1550 a 300.000 en 1630,[24] lo que exigió aumentar el número de zonas de levas, una tendencia común con el resto de los ejércitos europeos. Ejércitos multinacionales, es decir, soldados de diferentes partes de Europa, normalmente agrupados en compañías de su misma nación.[25] Una vez reclutados, el problema que se presentaba era su movilización. Millares de personas entre soldados y demás personal que acompañaban al ejército —capellanes, médicos, prostitutas, vivanderos, etc.— debían recorrer grandes distancias con rapidez y seguridad, y estar perfectamente pertrechados de víveres, ropas o armas.[26] Una situación de guerra casi permanente que obligó a los estados a perfeccionar sus herramientas gubernamentales y fiscales para poder levantar y controlar estos inmensos ejércitos.

Desde la distancia se observa bien la inmensidad de los contingentes, pero de cerca se ve su crudeza. Las escenas lejanas se cruzan con escenas en primera línea de batalla, como el avance del ejército francés junto con las fuerzas del duque de Urbino y las de Francisco Sforza donde el lector está en primera línea «recibiéndolas» (p. 28). U otra viñeta con hasta diez personajes, también soldados del ejército francés, en una composición piramidal coronada por la bandera con la flor de lis (p. 5). Son unos pocos ejemplos de los muchos que hay de escenas compuestas con personajes apelotonados en las cuales, a veces, es difícil distinguir a los soldados entre sí. Viñetas agobiantes donde, una vez los contingentes militares chocan y se baten, el caos de la guerra sobresale por encima de todo lo demás. Cuando los imperiales irrumpen en Roma y atacan a los desesperados defensores es difícil delinear unos de otros, más allá de algunas espadas, picas o cascos que nos permiten intuir a algunos soldados. Bosquejos de batallas cuya intención es que el lector se sume al caos de la guerra y «sienta» el estrépito y el desorden de la lucha. Aunque la profusión de personajes es

[24] Parker, G. «La revolución militar 1560-1660. ¿Un mito?», en Parker G. (ed.). *España y los Países Bajos*. Madrid, Rialp, 1986, p. 133.

[25] En el ejército de la Monarquía Hispánica los españoles y los italianos tuvieron un lugar privilegiado por su eficacia y experiencia. Parker, G. *El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659*. Madrid, Alianza Universidad, 1985, pp. 65-69.

[26] Parker, G. (1985). *Op. cit.*, pp. 85 y ss.

lo más sobresaliente, no es el único elemento que utiliza Hernández Palacios para densificar cada viñeta: armas, animales, barcos, torres, muebles o estatuas aparecen en los fondos o en los huecos libres que permite la acción principal de la escena. Siempre hay espacio para añadir algo más.

En la séptima página, la familia protagonista que nos va guiando por la Europa carolina, los Trapaza, salen disparados hacia unos soldados, abriéndose paso violentamente. Un total de diez personajes, un caballo, un mono y un perro, así como armas o cascos ejemplifican un tercer rasgo —además del movimiento y la densidad—, la mezcla entre los personajes. Algunas de las escenas más dinámicas del cómic presentan personajes que se enredan entre sí o se retuercen. Con ello, se aumenta la sensación de movimiento, caos, «barroquismo». Incluso los cuerpos inertes esparcidos por el suelo, víctimas de la guerra, se representan torcidos o encima de objetos que provocan su torsión. Movimiento, densidad y figuras enmarañadas que consiguen dotar de una gran fuerza a determinadas escenas hasta tal punto que Hernández Palacios opta por «romper» los márgenes de las viñetas haciendo que los personajes se extralimiten de sus espacios e incluso invadan toda la página. El espacio delimitado previsto para las viñetas parece que es «incapaz» de contener toda la fuerza de la escena.

Medio siglo dramático: colorido y expresionismo

Otro de los elementos más perceptibles a primera vista en *Carlos V* es el color. Hernández Palacios aplica colores vivos —rojos, azules, amarillos— que, además de representar los colores que tenían las armaduras o las vestimentas militares, otorgan un determinado ambiente a la escena. Los rojos o rosas presiden el caos incendiario que las tropas imperiales provocan en Roma en 1527 o se utilizan para envolver el ardor de una batalla; azules y blancos para las rutas frías y nevadas, para un ambiente nocturno o para representar la muerte o las enfermedades, y el amarillo es utilizado profusamente para los edificios de fondo, tanto interiores como exteriores. Esta relación general y básica entre colores y escenas no excluye que se aplicasen esos mismos colores de forma puntual para otras escenas o detalles a lo largo de la obra. Por ejemplo, para situar a las figuras en diferentes niveles de profundidad en un plano con perspectiva —morado, las figuras más cercanas y definidas o azules las más lejanas y difuminadas— o para subrayar la intensidad de las escenas. Lo relevante es el predominio del color.

El último elemento destacado que no hay que olvidar es la representación de los intensos sentimientos en los rostros de los personajes de la obra y que incrementa el dramatismo de las escenas. La salida violenta de los Trapaza de la página 7 es acompañada por cuatro caras en primeros planos expresando sorpresa, rabia y pánico. De igual modo, el terror está presente en las caras de los soldados cuando identifican al verdugo de Villalar en lo alto de un cerro o en los ojos inyectados en sangre de Hernán Cortés cuando exige colérico un segundo ataque a Argel para evitar un desastre inminente (p. 39).

Panoplia y urbes

Las 46 páginas que componen el trabajo de Hernández Palacios, si bien parecen escasas para un periodo tan intenso, están llenas de detalles que ralentizan la lectura. Son múltiples los elementos que se advierten en cada viñeta: una torre a lo lejos, una armadura minuciosamente dibujada o una bandera con el logo heráldico correspondiente. Elementos que ayudan a acercar al lector a la época, al ambiente histórico, pues es un objetivo primordial para Hernández Palacios. El autor demuestra con estos detalles el trabajo previo de documentación para poder recrear la Europa de hace cinco siglos de la forma más exacta posible. Ciertamente, el cómic es un compendio de imágenes de la Edad Moderna. Paseamos por viñetas que nos muestran las banderas con la cruz de Borgoña, el estandarte imperial del águila bicéfala o, muy especialmente, la panoplia militar. En las batallas o desparramadas por una tierra asolada tras un enfrentamiento encontramos todo tipo de armamento: espadas, lanzas, picas, alabardas, dagas, arcabuces, mosquetones o artillería.

Si las armas están omnipresentes —no hay una sola página sin ellas—, las ciudades también. Se ha analizado el protagonismo de Roma en la obra, a la que se le otorga un espacio propio en el cómic, donde Hernández Palacios nos introduce en su interior, en espacios icónicos, calles y monumentos, pero no es ni mucho menos la única referencia urbana en su obra. Las ciudades aparecen y se identifican a través de sus edificios más sobresalientes. Por seleccionar algunos ejemplos que se pueden localizar: el torreón de la Zuda en Zaragoza (p. 2), la puerta de Santa María en Fuenterrabía (p. 5), la *Linterna* y —parece— la torre Embriaci en Génova (pp. 14 y 26), Castel Nuovo de Nápoles con su torre del Beverello (p. 15), el castillo Sforzesco de Milán (p. 33) y finalmente, cómo no, el monasterio de Yuste (p. 45). El autor selecciona edificios icónicos de la época que traslada con tanta fidelidad como para poder reconocerlos sin necesidad de leerlos expresamente en una cartela o en un diálogo. Esta rigurosidad, de nuevo, manifiesta esa gran labor de documentación.

El protagonismo de las ciudades no es arbitrario. Las guerras condicionaron el aspecto de las urbes por el aumento de las fortalezas o de las ciudades amuralladas, pero también adquirieron importancia gracias al fenómeno de la urbanización. En algunas partes de Europa se produce una migración constante del campo a las ciudades consiguiendo que algunas alcanzasen una cantidad de población realmente elevada. Por citar algunas de las urbes que se incluyen en la obra: Nápoles llegará a tener 240.000 habitantes,[27] Milán 200.000 en la época de Ludovico Sforza (1452-1508)[28] y Roma 100.000.[29] La capital del reino de Francia, París, a finales del siglo xvi contará con

[27] Mumford, L. *La ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012, p. 595.

[28] Mínguez, V. y Rodríguez, I. *Las ciudades del absolutismo. Arte. Urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos* xv-xviii. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006, p. 145.

[29] Mumford. *Op. cit.*, p. 595.

180.000 habitantes.[30] Madrid apenas tendrá 10.000 habitantes a comienzos del siglo XVI, pero se ha de considerar que todavía no ejercía como capital de la Monarquía Hispánica. Cuando lo sea, a partir de 1561, se producirá un aumento constante de población hasta los 175.000 habitantes en 1630.[31]

En resumen, todos estos elementos —armas, vestimentas, edificios, fortalezas, etc.— son innumerables a lo largo de todo el cómic, lo que exige al lector detenerse, ir poco a poco, parar y apreciar los múltiples detalles que conforman la obra. No debemos pasar página hasta que hayamos contemplado el uniforme militar de los imperiales en marcha hacia el enfrentamiento con los franceses en Picardía y hayamos «oído» la flauta y el tambor militar que marcan sus pasos. No se puede pasar página sin advertir los «Doce Apóstoles», es decir, las cargas de pólvora racionadas para cada tiro de arcabuz, que viste un soldado imperial. El lector se ha de pasear, junto a Trapaza y Cellini, por el claustro del convento de Santa María en Roma y admirar los arcos ojivales con crestería (p. 22).

Desde el cine y la pintura

Aquel que se acerque al cómic de *Carlos V* recorrerá los cuarenta años de reinado a través de unas densas viñetas que van ligando un acontecimiento tras otro sin pausa. En una sola página se pueden abordar tres conflictos en tres puntos diferentes de la geografía europea o se puede recorrer el problema morisco en ocho viñetas (p. 29), desde los tiempos precedentes a la conversión forzosa de 1502 hasta los problemas de convivencia y la vigilancia del Santo Oficio. Hernández Palacios se encuentra a gusto comprimiendo la historia en poco espacio, lo que alcanza su máximo exponente en lo que llamaremos —concediéndome mucha libertad— «viñetas-carteles».

En estas viñetas, muy frecuentes en la obra, se superponen diferentes figuras y elementos en un espacio amplio de la página —a veces incluso rebosando los márgenes de la viñeta— donde se representan acontecimientos clave en la historia. En 1535, las turbulencias europeas le dan al emperador cierto respiro para poder ocuparse, de una vez, del problema berberisco en el Mediterráneo. Carlos V planificó atacar Túnez y Argel, que daban cobijo a los corsarios que asolaban las costas españolas, y enfrentarse a su líder y jefe de la poderosa armada turca, Khair-ed-Din, Barbarroja.[32] Hernández Palacios decide componer una viñeta donde aparece en primer plano el emperador con armadura, idéntico al retrato ecuestre de Tiziano que comentamos al inicio del ensayo. Lo saca de su contexto original —la lucha contra los protestantes alemanes— y lo «coloca» al frente de la ofensiva mediterránea. A partir de esta figura

[30] *Idem.*

[31] Ringrose, D. «La ciudad y su entorno en la época moderna», en *Manuscrits*, n.º 15 (1997), p. 237.

[32] Pérez, J. *Op. cit.*, p. 72 ; Fernández Álvarez, M. *Op. cit.*, pp. 609-612.

prominente, de izquierda a derecha, aparecen una serie de soldados descendiendo hacia la costa con banderas con la cruz de San Andrés y el águila imperial, para terminar en unos personajes —niño o niños y una figura que ondea otra bandera imperial— que saludan al gran barco que cubre todo el fondo. Esta nave es el eje vertebrador de la escena, el que unifica cada parte anteriormente descrita: al emperador, los soldados y los niños. Hernández Palacios narra todo un episodio histórico a través de una gran «viñeta-cartel», así como añade espectacularidad a la obra a través de un suceso que se presta a ello.[33] En este tipo de composiciones es donde se reconoce de forma nítida al ilustrador de carteles de cine que fue Hernández Palacios antes de dedicarse al cómic. Debía resumir la película en un solo espacio, pero de tal forma que impactase y atrajese al espectador. Esta habilidad la aplica y se reconoce en toda la obra, pero en especial en esas grandes escenas —de ahí que lo denomine «viñeta-cartel».

La relación del autor con el mundo del cine impregna toda su obra. En determinadas escenas del cómic se intuye la influencia de las grandes producciones de cine histórico o épico de las décadas de 1950 o 1960. La disposición en dos filas distantes entre sí de la apiñada caballería pesada francesa a campo abierto entrando en el Milanesado (p. 28), perfectamente podrían ser miles de extras en una llanura a las afueras de alguna ciudad mediterránea a finales de 1950 rodando una superproducción estadounidense. Tras estas composiciones se vislumbran obras cinematográficas como *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963), *Espartaco* de Stanley Kubrick (1960), *Ben-Hur* de William Wyler (1959) o *Waterloo* de Serguéi Bondarchuk (1970), por citar algunas de las más célebres. Pero si hay una viñeta cinematográfica y, en mi opinión, la más icónica de todo el cómic, es la del saqueo de Roma en la plaza del Quirinal con las estatuas de los Dioscuros, ya comentada. Remite al cine *peplum* o «cine de romanos»; la viñeta parece el fotograma de una gran escena con estatuas y edificios de cartón-piedra, en medio de colosales escenarios y lleno de figurantes vestidos de época. Es una imagen propia de *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951) o parte de un inmenso escenario como el del foro de Roma en *La caída del Imperio romano* de Anthony Mann (1964). Hernández Palacios dibujó fotogramas de las grandes producciones cinematográficas.

Cine, pero también mucha pintura. En concreto, los retratos de la época son una fuente histórica a la que recurre para trasladar lo más fielmente posible el rostro y las miradas de los muchos personajes históricos que pueblan la obra. Ya hemos hecho referencia al *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano que se descontextualiza para disponer de un Carlos V guerrero contra Barbarroja. Pero no es la única referencia. Al inicio del cómic, coronando un espacio dedicado a relatar los primeros años del monarca, aparece la imagen de un joven Carlos que se extrae de un cuadro del retratista de corte Bernhard Striegel donde representa a toda la familia del rey. El icónico cuadro de 1548, también de Tiziano, con el emperador vestido de negro y mirada

[33] La armada que se reunió para el ataque a Túnez en 1535 fue enorme, una de las más espectaculares de su época. *Idem.*

solemne, en cuyo pecho resalta el vellocino del Toisón de Oro —haciendo referencia a su cargo de Gran Maestre— y sentado en una silla con tapicería granate es la gran referencia de Hernández Palacios, pues la reproduce hasta en cuatro ocasiones (pp. 6, 29, 30 y 36). Para la representación del rey de Francia, Francisco I, se basa en el retrato realizado en 1533 por Joos Van Cleve (pp. 6 y 14).

El monarca español y el francés son los personajes que más aparecen a lo largo del cómic, pues su rivalidad es el eje fundamental de la narración, pero la abundancia de personajes históricos se presta a encontrar sus retratos «reales» de la época en los que se basó Hernández Palacios para ponerles cara. El dibujo del papa Paulo III procede del retrato de Tiziano de 1543, el de Margarita de Austria de Bernard van Orley y el de Luisa de Saboya del retrato de la escuela de Jean Clouet. Andrea Doria, el célebre almirante genovés, aparece en dos ocasiones y en ambas el modelo es el mismo, el cuadro de Sebastiano del Piombo, aunque Hernández Palacios juega con él, pues en la página 25 es reproducido fielmente, mientras que en la página 35 le despoja de sus vestimentas negras originales para añadirle libremente una armadura y una espada.

Por otro lado, además de los retratos de época, se apoya en otras obras pictóricas muy reconocibles. Me refiero a los cuadros historicistas del siglo XIX propios de una época donde España estaba buscando su propia identidad; lienzos que son producto de un contexto político y cultural de carácter nacionalista que tenía como objetivo reinterpretar el pasado a medida identificando ciertos momentos «estelares» de nuestra historia como etapas fundamentales en la construcción de la nación española. Uno de los pintores más célebres de aquella época y uno de los representantes de esa corriente artística, Antonio Gisbert Pérez, está presente en el cómic desde la primera página con su reconocidísimo cuadro *Ejecución de los comuneros de Castilla* (1860). Hernández Palacios lo reduce a pequeñas dimensiones, pero perfectamente identificable, cerrando y adornando la breve biografía inicial de Carlos de Gante —que ya hemos citado— donde se hace referencia al tema del cuadro, la revuelta de los Comuneros. Al final de la obra encontramos la otra referencia al género historicista, cuando Carlos V ya está establecido en Yuste, sentado y acariciando un perro, cuya escena se basa, aunque reinterpretada, en la obra *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste* (1869) de Eduardo Rosales Gallinas.[34]

Los cuadros de la época o historicistas en los que se basa el autor se trasladan al cómic sin apenas modificación; como mucho, se permite sustituir algún elemento, acercar un detalle o eliminar algo de la composición original, pero la referencia pictórica sigue siendo reconocible para el lector. Hernández Palacios lo quiere así, quiere que sus referencias sean nítidas e identificables. Esto evidencia, de nuevo, una gran preocupa-

[34] Según Ernesto Santolaya, editor y fundador de la editorial Ikusager, que trabajó con Hernández Palacios, una de sus referencias era Daniel Urrabieta Vierge, un reconocido pintor e ilustrador español del siglo XIX. SANTOLAYA, E. «Antonio Hernández Palacios, dibujante», en *El País*, 31 de enero de 2000. Disponible en: https://elpais.com/diario/2000/02/01/agenda/949359601_850215.html

ción por crear una obra rigurosa, como también en aprovechar el espacio para incluir cuadros destacados de la época uniendo la historia con el arte. La parte negativa del traslado tan detallado de los cuadros es que confiere a los personajes un hieratismo y una rigidez propias de un retrato solemne de un monarca o de un noble del siglo xvi, pero resulta forzado para un cómic. Aun así, este rasgo es tan evidente que claramente se opta por ello de forma deliberada, pues Hernández Palacios hubiese podido dotar de mayor movimiento y expresión a los personajes históricos del cómic, aunque se basase en los retratos si así lo hubiese deseado.

Sin América, poca Alemania y mucha pólvora

La Sociedad Estatal formada para las conmemoraciones eligió con acierto a un autor que sabía ilustrar con una gran fuerza gráfica los hitos más relevantes del reinado carolino. Ahora bien, se pueden apuntar algunas cuestiones sobre la obra y la perspectiva que se le otorgó. El autor nos plantea un gran viaje europeo. Durante nuestra lectura saltamos de las aguas mediterráneas a la Alemania protestante, del Milanesado a la sierra de Espadán (Castellón), pero, sin embargo, se echa de menos alguna referencia al otro gran proceso histórico que se estaba produciendo allende los mares: la conquista de América. En la época de Carlos V fue cuando se dio un mayor impulso al proceso de conquista de una parte vastísima de las tierras americanas: Hernán Cortés y Pizarro llevaron a cabo sus proezas en México (1519-1521) y Perú (1531-1535) respectivamente, Magallanes y Elcano dieron la primera vuelta al mundo (1519-1522), se desarrollaron las expediciones de Hernando de Soto, Francisco de Ulloa o Fernando de Alarcón en Norteamérica o se fundaron ciudades como la de Veracruz, Los Reyes (Lima) o Santiago de Chile. Los procesos históricos que se daban en Europa y en América los separaba físicamente un océano, pero temporalmente eran análogos y dirigidos por la misma Corona. Fueron procesos interrelacionados, como se pone de manifiesto al recordar cómo la plata americana sufragó la política exterior de la corona española. La división tajante entre ambos espacios nos perjudica a la hora de examinar el periodo, pues los contemporáneos no olvidaron los territorios americanos, ni estos a Europa

Ahora bien, todo esto se debe matizar por dos razones. En primer lugar, se puede pecar de cierto presentismo —observar el pasado con criterios y valores actuales— al analizar desde esta perspectiva una obra de hace dos décadas. Actualmente, las obras generales son cada vez más proclives a difuminar las secciones tan compartimentadas en las que a veces la investigación y la docencia «encajan» la historia. Parte de una lógica, pues por una cuestión pragmática se dividen ambos mundos para poder profundizar sobre cuestiones concretas y poder organizar los temarios de las asignaturas de una forma racional y comprensible para el alumnado, si bien, el orden que se establece puede afectar a un análisis global de un pasado que no estaba fraccionado. La interrelación de etapas históricas desde un punto de vista más global y menos compartimentado ha ido avanzando paulatinamente en las últimas décadas, aunque

ni siquiera hoy en día es predominante, pues existen ciertas resistencias, ya que requiere revisar planes de estudios y nuevas metodologías que no siempre son fáciles de aplicar.

En segundo lugar, anterior a la obra de *Carlos V*, y también promocionado por otra sociedad estatal, la del Quinto Centenario del descubrimiento de América, se publicó una colección de cómics que llevaba por título *Relatos del Nuevo Mundo*. En esa colección, compuesta por veintinco tomos, se narraba ampliamente el proceso histórico que fue el descubrimiento de América y su posterior conquista y colonización, desde los viajes de Colón hasta las primeras expediciones al sur del continente o a Alaska, las leyendas sobre las riquezas del continente o la actuación de algunos navegantes y geógrafos destacados como Cabeza de Vaca o Américo Vespucio. En esta colección, de varios autores, participó Hernández Palacios con tres tomos, por lo que podríamos considerar que ambas colecciones, la de América de 1992 y los dos tomos de *Carlos V* y *Felipe II* de 1999, son complementarias y aúnan los procesos europeos con los americanos.

El cómic puede ser un instrumento perfecto para superar esas barreras académicas en su labor divulgadora, aunque no deja de tener ciertos límites, como todo formato cultural. Si nos situamos en el papel del guionista y dibujante, quizá incorporar las referencias americanas habría supuesto un estorbo narrativo más que una ventaja. La obra se podría haber alargado más allá de lo estipulado o quizá se hubiese tenido que suprimir algún episodio carolino a favor de un relato que no era el principal. O, incluso, el lector se hubiese desconcertado al hacer solo una pequeña referencia a las Indias para a continuación desaparecer de la obra. En definitiva, Hernández Palacios desarrolló una historia ordenada de forma clásica concordante con su época —y con la nuestra mayoritariamente— y ante la falta de referencias indianas en el cómic se puede remitir al lector a los *Relatos del Nuevo Mundo*. Aun así, se echa en falta una mínima indicación al continente americano únicamente para recordar al lector que al otro «lado» se producían otros hechos de envergadura.[35]

Si las Indias se olvidaron, Alemania también. Francia es el enemigo que se prioriza en la obra y es una elección irreprochable desde el punto de vista histórico, pues, sin duda, tiene una importancia capital. Sin embargo, la crisis en Alemania a causa de la reforma luterana no fue un problema menor para el emperador. Carlos V contempló cómo bajo su gobierno se resquebrajaba la unidad religiosa y se sublevaban sus súbditos alemanes, chocando con el ideal que impregnaba la política carolina de unir a la Cristiandad contra el turco, considerado la principal amenaza. La rup-

[35] En la obra publicada en 1999, antes del cómic de Hernández Palacios, se incluye una cronología sobre el reinado a modo de preámbulo, con los episodios más relevantes del mismo. Aquí se menciona el avance en América, pero también otros episodios que el cómic sí desarrolla. Aunque la omisión histórica que señalo pueda quedar solventada con este preámbulo, no deja de estar fuera del comic, que es lo que estamos analizando. Esto mismo se produce con el problema luterano que a continuación menciono.

tura, iniciada con las famosas 95 tesis de Lutero contra las indulgencias, en 1517, se propagó por Alemania con efectos dramáticos pues causará una guerra civil que acompañará al emperador durante todo su reinado. El cómic no reserva demasiado espacio a un hecho tan trascendental. A pesar de que la problemática comenzó desde los inicios del reinado y que implicó directamente a Carlos V, se aborda escasamente en las últimas páginas y de forma rápida. En el cómic se plantea el problema a partir de 1530, una época muy tardía, pues hasta ese momento otros sucesos de importancia se habían producido ya. Dejando al margen consideraciones de índole teológico-religiosa o sobre el clima político, social y cultural en Alemania —oportuno para que germinase— se debe hacer constar una primera fase donde el emperador quiso resolverlo por medio de una política pacífica, de acercamiento y diálogo. De ahí, las numerosas Dietas —asambleas de príncipes alemanes convocadas por el emperador— que se suceden en las que se deposita la esperanza de unificar de nuevo a ambas partes y evitar la ruptura definitiva. Las peticiones de Carlos V a Roma para que convocase un concilio general que resolviese las diferencias y volviese a amalgamar esa unidad cristiana, cada vez más fracturada, fueron constantes y repetidamente rechazadas. Estas peticiones chocaron con un Papado que temía que el concilio reforzase más aún al emperador, nublando una visión a largo plazo que impidió valorar correctamente lo que estaba sucediendo en Alemania y sus repercusiones para el cristianismo. Tras varios intentos fracasados, la fase pacífica dio paso en 1530 a la bélica, con la conformación de ligas confesionales, la de Smalkalda y la de Núremberg. No fue hasta 1545 cuando el papa Paulo III decidió convocar un concilio, el de Trento, aunque ya sería tarde. Por aquel entonces las diferencias fueron ya insuperables.

Probablemente, por ser un cómic especialmente belicoso se omite esta primera fase de acercamiento, pero es de justicia indicarlo ya que se consideró seriamente el problema y su complejidad, e intentar por todos los medios frenar la expansión de la herejía, inclusive por los diplomáticos. Precedió la palabra a la espada. Cuando el cómic decide abordarlo estamos al final, cerca del gran enfrentamiento de Mühlberg. Es cierto que un poco antes se hace referencia a la confianza puesta por Carlos V en un concilio (p. 30) y, de nuevo, poco después (p. 41), pero las dos viñetas, rodeadas de cruces, cañones y lanzas, no transmiten esas tres décadas de diálogo fracasado. La última referencia al conflicto es el enfrentamiento en Mühlberg, por lo que se puede trasladar la idea de que el conflicto finalizó exitosamente para el emperador. Aunque fue una victoria muy relevante para Carlos V, realmente el problema luterano continuó tras el suceso. No fue hasta la Paz de Augsburgo de 1555 cuando terminaron las hostilidades a costa de reconocer la fractura religiosa y admitir la libertad de credo de los príncipes, lo que cerró provisionalmente el conflicto político-religioso.[36] Un enfrentamiento central —en el reinado de Carlos V y para el devenir europeo— que hubiese merecido una mayor presencia en el cómic, quizá a costa de reducir un poco la omnipresencia del adversario francés.

[36] Elton, G. R. *La Europa de la Reforma*. Madrid, Siglo XXI, 2016, pp. 267-273 y 283-285.

Por último, una evidencia remarcada durante todo el ensayo: es un cómic eminentemente bélico. La guerra fue el macabro invitado de honor en este siglo y, en consecuencia, no se puede calificar de excesiva su presencia en la obra. Pero no todo fueron cañones y fortalezas en el reinado de Carlos V. En una monarquía compuesta como fue la española, donde el poder de la corona se reforzó al mismo tiempo que se respetaban los privilegios y particularidades de los territorios que la conformaban, se utilizaron y perfeccionaron una serie de instrumentos de gobierno que fueron más allá de la fortaleza del ejército, aunque este consumiese la casi totalidad de la hacienda real. Uno de estos instrumentos fue el sistema polisinodial, es decir, el sistema de consejos territoriales o especializados a través de los cuales se debatían los problemas y sus posibles soluciones, asesorando así al monarca para que tomase la resolución más conveniente. Los gobernadores y virreyes también fueron figuras políticas trascendentales que tuvieron un papel primordial en la estructura política y administrativa de la monarquía. Ejercían el poder y representaban al rey durante las ausencias de este en los diversos territorios pertenecientes al soberano, donde, entre otras muchas funciones, negociaban con las élites de los territorios para que colaborasen con la corona y se mantuviese la estabilidad en las provincias. Los embajadores ordinarios y extraordinarios, así como agentes de todo tipo, se extendieron por toda Europa para resolver conflictos y alcanzar acuerdos que beneficiasen los intereses del rey, convirtiendo, además, a los monarcas hispanos en los más y mejor informados de todo el continente. Por tanto, soldados, generales y compañías, pero también consejeros, diplomáticos y gobernadores tuvieron una importancia ineludible en las decisiones adoptadas por los reyes españoles y europeos. Nombres como don Antonio de Leiva, el duque de Alba, el conde de Benavente o el marqués de Aguilar aparecen a lo largo del cómic como consejeros, pero siempre desde una perspectiva militar, de coordinación logística de naves y soldados, pero no desde el punto de vista de la deliberación sobre las estrategias políticas que se habían de llevar a cabo.

En suma, el presente ensayo no persigue más que añadir un punto de vista diferente a una obra clave del cómic histórico español. De la misma forma que un historiador no se deja abrumar por el cuadro de Carlos V de Tiziano cuando está ante él en el Museo del Prado, porque sabe que las sombras del reinado —que nunca se retratan— fueron tantas como las luces, no por ello deja de admirar una obra formidable. Los dibujos de Hernández Palacios absorben, hasta cierto punto, esa imagen del César invicto tizianesco que nos lo traslada a nuestras estanterías y, aunque objetemos en determinados puntos, sigue siendo una obra magnífica para acercarnos a un pasado fascinante.

Bibliografía

Altarriba, A. y Keko. *El perdón y la furia*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

Carballés, J. A. y Touton, I. «Historia, conflictos y cómic. Introducción», en *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 43 (2021), pp. 11-17.

Cuenca, L. A. de. «Prólogo. Carlos V y Felipe II: imágenes de un siglo inquieto», en Hernández Palacios, A. *Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Grupo Pandora, 1999.

Elton, G. R. *La Europa de la Reforma*. Madrid, Siglo XXI, 2016.

Fernández Álvarez, M. *Carlos V, el César y el Hombre*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

García García, B. J. *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

Gruzinski, S. *¿Para qué sirve la historia?* Madrid, Alianza Editorial, 2019.

Hernández Cano, E. «El martillo y el yunque. La memoria cultural de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la historieta española (1975-2020)», en *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 43 (2021), pp. 31-51.

Hernández Palacios, A. *Carlos* V. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Grupo Pandora, 1999.

— *Felipe II*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Grupo Pandora, 1999.

Labarta Rodríguez-Maribona, C. «La historia militar y sus soldados en los cómics de Antonio Hernández Palacios», en Martínez Ruiz, E. Cantera Montenegro, J. y Pazzis Pi Corrales, M. de. (eds.). *La guerra en el arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 735-759.

Mínguez, V. y Rodríguez, I. *Las ciudades del absolutismo. Arte. Urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.

Mumford, L. *La ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012.

Nebiolo, G., Chesneaux, J. y Eco, U. *Los cómics de Mao*. Comunicación Visual, 1976.

Olivares, J. y García, S. *Las Meninas*. Bilbao, Astiberri, 2014.

Parker. G. *La revolución militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente, 1500-1800*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

— *La revolución militar 1560-1660. ¿Un mito?* en Parker, G. *España y los Países Bajos*. Madrid, Rialp, 1986.

— *El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659*. Madrid, Alianza Universidad, 1985.

Pérez, J. *Carlos V*. Barcelona, Ediciones Folio, 2004.

Ribot García, L. A. «Carlos II, el centenario olvidado», en *Studia historia. Historia moderna*, n.º 20, (1999), pp. 19-43.

Ringrose, D. «La ciudad y su entorno en la época moderna», en *Manuscrits*, n.º 15 (1997), pp. 221-245.

Rodríguez Salgado, M. J. «El ocaso del Imperio carolino», en García García, B. J. *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

Tabernero, P. «Prólogo. La mano que mece la pluma», en Hernández Palacios, A. *Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Webgrafía

Agustí, D. «Antonio Hernández Palacios», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/47533/antonio-hernandez-palacios

Cepriá, F., López, F. y Barrero, M. «Antonio Hernández Palacios», en *Tebeosfera*. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/autores/hernandez_palacios_antonio.html

Checa, F. «Carlos V en la Batalla de Mühlberg», en Museo Nacional del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/carlos-v-en-la-batalla-de- muhlberg-tiziano/0b601713-92ae-485e-866a-cd49cfb3b58a

Santolaya. E. «Antonio Hernández Palacios, dibujante» en *El País*, 31 de enero de 2000. Disponible en: https://elpais.com/diario/2000/02/01/agenda/949359601_850215.html

Literatura de resistencia: negacionismo migratorio y contradiscurso en *Leaving Spain* (2015), de Óscar Ibáñez

Literature of Resistance: Migratory Denialism and Counter-Discourse in Leaving Spain *(2015) by Óscar Ibáñez*

Alfonso Bartolomé

Universidad de Nebraska-Lincoln

Alfonso Bartolomé es doctor por la Universidad de Nebraska-Lincoln (2022). Ha obtenido un máster en Español en la Universidad de Kansas (2017), un máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad en la Universidad Autónoma de Madrid (2014), un máster en Estudios Norteamericanos en la Universidad de Alcalá (2012) y una licenciatura en Filología Inglesa en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (2011). Ha publicado varios artículos en diferentes revistas y libros y su especialización es la literatura contemporánea peninsular (siglos XIX-XXI). Actualmente está investigando autoras afrodescendientes españolas y su producción cultural.

Fecha de recepción: 21 de enero de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 10 de mayo de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1579

Resumen

La novela gráfica *Leaving Spain* manifiesta una crítica de la política migratoria del gobierno español y la incapacidad de este para frenar los desplazamientos al extranjero por parte de la juventud. Además, la obra censura la representación del fenómeno migratorio y de qué manera se retratan estos desplazamientos de forma edulcorada que poco o nada tienen que ver con la realidad. Ante este negacionismo migratorio, se produce una literatura de resistencia y, por tanto, un contradiscurso, que tienen como objetivo la solidaridad y la unión entre los grupos afectados a través de una dialéctica de resistencia.

Palabras clave: Leaving Spain, literatura de resistencia, migración, negacionismo migratorio, Óscar Ibáñez

Abstract

The graphic novel *Leaving Spain* exhibits a critique of the migratory policies from the Spanish government and its inability to control the constant departure from Spain by its young citizens. Besides, the text rejects the migration portrait made by politicians and media by showing an often misrepresentation version of the reality. Against this type of display, a resistance literature arises, and therefore, a counterdiscourse with the goal of solidarity among the migrants themselves.

Keywords: Leaving Spain, migration, migratory negacionism, Óscar Ibáñez, resistance literature

Cita Bibliográfica

Bartolomé, A. « Literatura de resistencia: negacionismo migratorio y contradiscurso en *Leaving Spain* (2015), de Óscar Ibáñez», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 30-49.

Óscar Ibáñez es un joven alicantino licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y con un máster de profesor de secundaria. El autor, tras residir en la capital inglesa, decidió trasladarse a Edimburgo, una ciudad más pequeña y en la que se sintió más acogido. Allí ejerció de camarero en un hotel para más adelante trabajar como botones. Hoy en día reside en España y trabaja como profesor en una escuela que forma profesionales para el mundo de la animación 3D y los videojuegos.[1] Esta breve biografía del autor se muestra relevante porque la novela gráfica retrata su salida de España tras haberse graduado en la universidad y su estancia en Londres con algunas de sus experiencias. El trabajo aquí presentado es su primer y único cómic publicado hasta la fecha. A pesar de que el cómic español ha tratado últimamente el drama de la población inmigrante llegada a España con obras como *Sansamba* (2014), de Isabel Franc y Susanna Martín, *Un regalo para Kushbu: historias que cruzan fronteras* (2017), de Gabi Martínez y varios autores, *Como si nunca hubieran sido* (2018) de Javier y Juan Gallego o *Asylum* (2021), de Javier de Isusi, la obra aquí presentada se muestra como original en el sentido en que describe la experiencia de un emigrante español en Londres. Otros productos culturales que han abordado el mismo tema y en la misma ciudad, pero en formatos diferentes, son el programa de televisión *Spaniards in London* (2013) y los documentales *One Way Ticket to London* (2014) y *Bye bye, España —no son tuits, son historias—* (2014).

La obra de Ibáñez que se analiza en este ensayo ha salido a la luz en formato físico y digital por la editorial Libros.com a través de un financiamiento colectivo o micromecenazgo, algo que no debe extrañar debido a la situación precaria en la que se encuentra gran parte de la juventud española actual.[2] *Leaving Spain* (2015) narra la vida de un «recién licenciado y con un prometedor porvenir»[3] —el alter ego del autor— desde el momento en que termina su grado universitario en España hasta su viaje a Londres con sus experiencias en la capital inglesa. El relato retrata el proceso de conversión a emigrante, lo que, como indica el propio creador: «implica empezar de cero, conocer otra cultura, abrir tu mente y madurar».[4] Esto se consigue narrando «todos [los] quebraderos de cabeza que conlleva desde una perspectiva humorística».[5] Efectivamente, a través de una gran dosis de humor, ironía y sarcasmo, el ejemplar de Ibáñez muestra el viaje —tanto geográfico como psicológico— de uno de tantos

[1] Esta información biográfica se ha recibido a través del propio autor.

[2] Santos Ortega A. y Muñoz Rodríguez, D. «Fuga de cerebros y biografías low cost: nueva etapa en la precarización de la juventud», en *Recerca, Revista de Pensament i Anàlisi*, n.º 16 (2015), p. 22.

[3] Ibáñez, O. *Leaving Spain*. Libros.com, 2015. La obra carece de paginación.

[4] «La aventura de Óscar Ibáñez convertida en cómic», en *Isla Imaginación*. Disponible en https://islaimaginacion.com/oscar-ibanez-comic-inmigrante-leaving-spain/

[5] *Idem.*

emigrantes españoles que se han visto forzados a abandonar el país. Sin embargo, bajo esta técnica y estilo empleados por el autor, se vislumbra una mirada crítica a la divulgación de este fenómeno tan en boga actualmente.[6]

Negacionismo migratorio o el falso retrato de la emigración española contemporánea

A partir del año 2008 y como consecuencia principalmente de la crisis económica a nivel mundial, mucha población inmigrante que residía en España optó por regresar a sus diferentes países de origen por la falta de oportunidades laborales en el país.[7] Esta crisis también ha afectado a los jóvenes españoles, muchos de los cuales se han visto obligados a emigrar debido principalmente al desempleo, las condiciones precarias en los puestos de trabajo y la falta de oportunidades para desarrollarse profesionalmente. Estos desplazamientos han sido protagonizados en su mayoría por jóvenes de edades comprendidas entre veinte y cuarenta años, en general de nivel universitario.[8] Por esta razón a este tipo de emigración actual se la ha denominado «fuga de cerebros» (o *brain drain* en la versión inglesa), junto con otros términos como «marcha de talentos», «exilio forzoso» o incluso «exilio económico».[9]

Estadísticas generales indican que las migraciones cualificadas internacionales han ascendido de manera muy significativa en los últimos años, debido en parte al incremento de jóvenes para cursar estudios superiores, donde Estados Unidos sigue siendo el país receptor por antonomasia.[10] Sin embargo, se hace prácticamente imposible saber el número exacto de emigrantes residiendo en el exterior porque una gran parte de estas personas «no se registra en los consulados de los países de destino».[11] Entre los años 2008 y 2012, los españoles «eligieron» sobre todo el Reino Unido, Francia, Estados Unidos y Alemania.[12]

---

[6] Romero Valiente, J. M. «Causas de la emigración española actual: la "movilidad exterior" y la incidencia de la crisis económica», en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles,* n.º 76 (2018), p. 304.

[7] González Enríquez, C. «La emigración desde España, una migración de retorno», en *Boletín Elcano*, n.º 4 (2012), pp. 1-7.

[8] González Enríquez, C. y Martínez Romera, J. P. «La emigración española cualificada tras la crisis. Una comparación con la italiana, griega y portuguesa», en *Migraciones*, n.º 43 (2017), pp. 120-121.

[9] Hristova, M. «No nos vamos, nos echan: identidad, memoria y el nuevo "exilio económico"», en Rodríguez Pérez, Y. y Valdivia, P. (eds.). *Españoles en Europa: identidad y exilio desde la edad moderna hasta nuestros días*. Leiden, Brill / Rodopi, 2018, p. 171.

[10] Esteban, F. O. y Masanet Ripoll, E. «Una mirada a la emigración española cualificada reciente: estado de la cuestión y enfoques teórico», en *Arxius de Ciències Socials,* n.º 39 (diciembre 2018), p. 8.

[11] *Ibid.*, p. 10.

[12] *Idem.*

A pesar de la cantidad relevante de gente joven con titulaciones superiores que ha abandonado el país, los medios de comunicación en general y la clase política en particular han tratado de «ignorar» estos desplazamientos a través de varias estrategias, como su edulcoración o la omisión de efectos adversos que se producen en los emigrantes y en el proceso migratorio. En el año 2012, la exsecretaria general de Inmigración y Emigración Marina del Corral definía la emigración como un «impulso aventurero»,[13] mientras que en el 2013 la exministra de trabajo Fátima Báñez calificaba de «movilidad exterior»[14] a la fuga masiva de jóvenes del país. Este tipo de declaraciones no parecen ser sino estrategias políticas —equivalentes a lo que aquí se ha bautizado como negacionismo migratorio— para intentar minimizar, dulcificar, tergiversar e (incluso) invisibilizar los desplazamientos al extranjero de todos estos jóvenes. Esto ha hecho que políticos como el exportavoz del Partido Popular en el Parlamento Europeo (2014-2019), Esteban González Pons, haya afirmado sin tapujos que trabajar en Europa no es trabajar en el extranjero.[15]

El negacionismo migratorio es un concepto que no intenta negar los movimientos migratorios en sí, sino que trata de mitigar este gran cambio que se produce en la persona migrante —y los allegados a él, como pueden ser la familia y los amigos— describiendo este fenómeno como algo positivo en la mayoría de sus aspectos e ignorando las posibles consecuencias negativas que afectan de forma directa o indirecta al desplazado. En *Leaving Spain*, se critica este continuismo dialéctico, de ahí que ya en la primera página se pueda leer: «La vida que nos robaron». De hecho, al comienzo del cómic se ve a Carlos Fabra, expresidente de la Diputación de Castellón (1995-2011), y conocido en España especialmente por su gestión del aeropuerto de la misma ciudad. En esa misma viñeta también se hace alusión a su hija Andrea Fabra, en referencia a unas declaraciones que hizo en el Congreso de los Diputados[16] y además se ironiza sobre el hecho de que a Carlos Fabra le tocara la lotería varias veces de forma sospechosa. En la siguiente ilustración a la de Fabra se ve un dibujo con el personaje protagonista del cómic sosteniendo un cartel en las manos que dice: «No es una crisis, es una estafa».

---

[13] Domingo, A. y Blanes, A. «La nueva emigración española: ¿una generación perdida?», en *Panorama Social*, n.º 23, primer semestre (2016), p. 157.

[14] *Idem.*

[15] Letta, E. «González Pons: "No podemos decir que trabajar en la UE es trabajar fuera"», en *El País*, 3 de junio de 2013. Disponible en https://elpais.com/politica/2013/06/03/actualidad/1370249650_783949.html

[16] Andrea Fabra, militante del Partido Popular (PP) e hija del empresario Carlos Fabra, se hizo conocida como consecuencia de unas declaraciones suyas en el Congreso en julio del año 2012. Mientras Mariano Rajoy, por aquel entonces presidente de España, anunciaba el mayor recorte presupuestario de la historia reciente del país y justo cuando exponía las medidas específicas a los desempleados, se grabó a Andrea Fabra aplaudiendo las medidas de su partido mientras gritaba «¡Que se jodan!», en referencia a los desempleados españoles. Fabra tuvo la oportunidad de defenderse y dijo que su insulto no iba dirigido a los desempleados sino a la bancada socialista, que en aquel momento protestaba por las medidas de austeridad.

Asimismo, y ya casi al final del libro, se observa una viñeta protagonizada por el expresidente Mariano Rajoy, con unas tijeras en su mano que simbolizan los recortes, donde este se pregunta de forma retórica: «¿Qué crisis?». En esa misma viñeta se lee: «Somos toda una generación marcada por la crisis económica y la incompetencia política» (FIG. 1). A través del humor y la caricatura, el artista critica la corrupción y la irresponsabilidad a la hora de gobernar, culpabilizando principalmente a la clase política de su situación y la de otros muchos jóvenes. De acuerdo con un estudio del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), solo entre enero y febrero del año 2013 la preocupación de los españoles por la corrupción política aumentó del 18% al 40%.[17]

FIG. 1. El expresidente Mariano Rajoy caricaturizado negando la crisis económica.

Tanto la clase política como los medios de comunicación han ayudado a distorsionar de forma grave la imagen de los emigrantes en el extranjero, aludiendo a un tipo de vida casi ideal que poco o nada tiene que ver con la realidad. Esto se ha hecho

[17] Orriolls, L. y Cordero, G. «The Breakdown of the Spanish Two-Party System: The Upsurge of Podemos and Ciudadanos in the 2015 General Election», en *South European Society and Politics*, n.º 21 (4), (2016), p. 474.

de forma general a través de programas de infoentretenimiento, principalmente en televisión e imitado por cadenas públicas y privadas.[18] Un programa pionero en este aspecto fue *Madrileños por el mundo*, cuya primera emisión se realizó desde Noruega en el año 2005.[19] Si en un principio el programa se emitía mensualmente, esto cambió rápidamente debido al éxito de audiencia y se modificó a emisiones semanales.[20] Este formato fue copiado por diferentes televisiones y se adaptó a las diferentes comunidades autónomas, de esta forma se pudo ver *Gallegos por el mundo*, *Andaluces por el mundo*, *Vascos por el mundo*, *Extremeños por el mundo*, y así con prácticamente todas las comunidades autónomas. Este tipo de *reality shows*, al igual que su versión más popular: *Españoles en el mundo* (2009), dan una imagen idílica representando en la mayoría de los casos la emigración como un estado de felicidad y de éxito cuasi permanente que no solo se pueden alcanzar sin demasiado esfuerzo, sino que además parecen estar al alcance de todos.

Como se comentaba anteriormente, la emigración es un desplazamiento con consecuencias muy importantes en el desplazado (y allegados), algo que también se deduce en el cómic de Ibáñez ya en la misma portada, donde aparece un joven con una mochila, su esterilla y cara de circunstancias. Además, se encuentra solo con un trasfondo negro en plena oscuridad, y en ese trasfondo se ve un mapa de Europa en blanco que muestra la inmensidad del continente. La imagen también refleja la soledad y la incertidumbre a la que muchos jóvenes se han visto abocados en los últimos años tras no poder acceder a un puesto de trabajo digno (FIG. 2). Ante la imposibilidad de quedarse en España, el protagonista decide viajar rumbo a Londres porque es el lugar más accesible económicamente para él.

A lo largo de la obra y antes de partir, se puede ver la ansiedad, el estrés y el miedo que padece el protagonista, debido a que este tipo de cambios producen sentimientos contrariados en quienes realizan estos desplazamientos. Por un lado, la esperanza e ilusión de conseguir una vida mejor y, por el otro, la aprensión y el desasosiego que produce el separarse de todo lo que ha formado parte de tu vida. Una vez terminado el cómic, hay una ilustración al final del libro que ocupa ambas páginas y en la que se observa al protagonista montado en la parte exterior del ala de un avión ya volando. El joven tiene agarrada la maleta con su mano derecha y la mochila puesta en el pecho. Se vislumbra el cielo, el mar bajo sus pies y a él solo con los ojos cerrados. Este dibujo —al igual que el de la portada descrito anteriormente— refleja nuevamente tanto la soledad como la incertidumbre que provoca el abandono del lugar de procedencia y la iniciación del viaje migratorio. Sin duda, el hecho de que la portada y las dos últimas páginas del cómic reflejen estos sentimientos de incertidumbre a través

[18] Ortells Badenes, S. «La consolidación de los programas de infoentretenimiento en el panorama televisivo español», en *Fòrum de recerca*, n.º 16 (2011), p. 280.

[19] *Ibid.*, p. 288.

[20] *Idem.*

de ilustraciones, son una muestra de la extrema dificultad que se presenta en toda persona emigrante a la hora de abandonar su lugar de origen. Como indica el psiquiatra vasco Joseba Achotegui, la migración puede constituir un factor de riesgo si se dan algunas circunstancias específicas en el emigrante.[21]

FIG. 2. Portada del cómic *Leaving Spain*, en la que se representa la incertidumbre previa al viaje migratorio.

La marcha de una horda importante de jóvenes españoles a diferentes partes del mundo es la consecuencia en muchas ocasiones de no poder ejercer lo que se ha estudiado en la universidad, entre otras cosas. El resultado de este desfase entre la educación obtenida y el trabajo realizado también se presenta en el texto de Ibáñez. La historia comienza con las ilusiones y esperanzas de un joven recién licenciado que piensa que va a tener mucho éxito profesional debido a que ahora posee la titulación

[21] Achotegui, J. «Migración y salud mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises)», en *Zerbitzuan*, n.º 46 (2009), pp. 163-4.

necesaria para afrontar el mercado laboral con notoriedad. Además, se puede ver al orgulloso protagonista colgando su título en la pared de su habitación y afirmando: «Me voy a comer el mundo». El cómic no hace específica la titulación, pero si uno se ajusta a que la historia refleja la vida del alter ego del autor, esta sería la de Bellas Artes. Por otro lado, se entiende que el escritor no da detalles de los estudios obtenidos puesto que este fenómeno es algo que le ocurre de manera frecuente a cualquier estudiante en posesión de una carrera (o grado) universitaria. De la misma manera, el protagonista de la historieta carece de nombre, lo que se asume nuevamente como una estrategia por parte del creador para incluir a todos los jóvenes emigrantes.

Una vez el personaje principal ya se encuentra en Londres le comenta a una amiga: «Pues nada que la cosa está muy mal en España y vengo a currar de lo mío»,[22] a lo que la chica le responde: «Ja ja de lo tuyo, qué gracioso. ¿Tú sabes lo que es Kitchen Porter?». Y así es como los españoles que se alojan con él en una especie de albergue con habitaciones compartidas por muchas personas se presentan describiendo sus respectivas situaciones en la capital inglesa: «Ingeniero y trabajando de cleaner», «Químico… trabajo de Kitchen Porter», «Arquitecta, trabajo de dependienta». Al final, y no sin muchas dificultades y sufrimiento, el protagonista del cómic conseguirá un trabajo en Londres. Al igual que sus amigos, este empezará trabajando en un oficio muy lejos de sus competencias profesionales, el de friegaplatos.

La precariedad a la que se ven sometidos los jóvenes en la actualidad les afecta en muchos aspectos de su vida cotidiana; uno de ellos es la inestabilidad emocional y/o sentimental. Este tema también se manifiesta en el texto de Ibáñez, y en concreto en las relaciones románticas. Debido a su precaria situación económica, el protagonista y su pareja ven una película en un cine al aire libre desde una colina porque no tienen suficiente dinero para las entradas. Y ya al finalizar el largometraje tienen que volver a casa andando puesto que ambos jóvenes carecen de vehículo motorizado. Ante la falta de recursos económicos, se ve obligado a invitar a su novia a un bocadillo hecho por él mismo y, si esto no fuera suficiente, la chica se empieza a encontrar mal debido al bocadillo que se ha comido, puesto que supuestamente el jamón que tenía lo habría adquirido el novio por un precio más barato al estar caducado.[23] Otro ejemplo en el que se introduce al lector en el mundo de la precariedad juvenil en España es una viñeta en la que aparece un joven que declara: «Yo trabajo 50 horas a la semana y cobro

[22] Las citas del cómic se reproducen tal y como están en el texto original y sin ninguna modificación salvo que se especifique lo contrario. Los errores que pueda haber se corresponden con la única edición publicada.

[23] El problema de salud aquí planteado por Ibáñez es de extrema importancia puesto que la calidad de la salud en tiempos de crisis se reduce de forma considerable; los estados de ansiedad, de depresión o el abuso del alcohol son solo algunos efectos del desempleo, además de las dificultades para hacer frente a los diferentes pagos. Para más información: «Desempleo y salud: Un análisis de la repercusión de la crisis económica sobre la salud de los españoles», de Rosa M. Urbanos Garrido y Beatriz González López-Valcárcel.

casi 400 euros», ante la sorpresa y «envidia» de sus amigos que no dudan todos en exclamar: «Woooow». La precariedad en la población joven universitaria —al igual que la incompetencia política y la corrupción— también se ha visto reflejada en la novela gráfica *Españistán. Este país se va a la mierda* (2011) y el documental *Españistán, de la burbuja inmobiliaria a la crisis* (2011), ambas obras creadas por Aleix Saló.[24] Otra novela gráfica que ha examinado la corrupción sistémica en la política española es *Primavera para Madrid* (2020), de Magius.

Esta crítica en clave de humor refleja de manera esclarecedora cómo la falta de estabilidad económica tiene como consecuencia (entre otras muchas) la dificultad para mantener una relación sentimental estable. De hecho, al final esta relación terminará por romperse. Un poco antes de esta historia, un amigo le dice al personaje principal que hay una chica interesada en él y que le gustaría pasar la noche en su casa, algo imposible puesto que el joven todavía vive con sus padres: «Casi mejor me lo monto solo…», comenta el joven frustrado ante la imposibilidad de compartir la noche con la chica.[25] Este tipo de relaciones han sido denominadas de forma general por Zygmunt Bauman como amor líquido, debido a la falta de solidez y el incremento de la superficialidad en las relaciones sentimentales. Otro ejemplo en el texto con respecto a la falta de recursos económicos en la juventud es la viñeta en la que aparece una pareja con su mascota y el chico afirma: «De casarnos o hijos nada. Un perro y pequeño». De forma similar, autoras como Isabell Lorey han afirmado que la precarización no es un estado de excepción, sino que se ha convertido en la norma a través de los diferentes gobiernos, donde el neoliberalismo ha conseguido democratizar y estandarizar la precariedad.[26]

Esta crisis afecta a la población de diferentes maneras: depresión, estrés, falta de autoestima, desesperanza e incluso suicidio. La precarización, consecuencia en parte de la flexibilidad en el trabajo, los bajos sueldos y las medidas insuficientes que posee el trabajador en términos generales, han provocado lo que Bauman ha denominado como sociedad líquida,[27] puesto que en la modernidad líquida todo se evapora y desaparece irremediablemente. Esta flexibilidad desorienta al trabajador y a la vez lo lleva a una incertidumbre al encontrarse ante salarios intermitentes. Como se puede observar, no es difícil deducir que la precariedad laboral puede llevar a la precariedad sentimental. Con respecto al empleo, Richard Sennett ha denominado este tipo de situación como «pérdidas retrospectivas» al enfrentarse estas personas con estructuras sin ningún tipo

[24] Saló, A. *Españistán. Este país se va a la mierda*. Barcelona, Editores de Tebeos, S.L., pp. 55-8 y 100. El documental se puede ver en www.youtube.com/watch?v=N7P2ExRF3GQ

[25] El regreso a casa de los padres por parte de los jóvenes se ha denominado de diferentes formas: trayectorias yo-yo o *boomerang kids*. Más información en «La juventud española en tiempos de crisis: Paro, vidas precarias y acción colectiva», de Antonio Santos Ortega y Paz Martín Martín.

[26] Lorey, I. *State of the Insecurity: Government of the Precarious*. London, Verso, 2015, pp. 1 y 11.

[27] Otros términos usados por el filósofo son «modernidad fluida» o incluso «fugitiva».

de garantías y con conexiones muy débiles.[28] Hoy en día, las sociedades han cambiado su estructura de manera radical y, si antes una persona podía vivir del mismo trabajo durante toda su vida, de forma que tenía asegurado no solo el sustento económico sino también cierta tranquilidad mental, actualmente es difícil encontrar a jóvenes que no hayan trabajado ya para diversas compañías, con contratos temporales y sueldos grotescos —cuando no han trabajado como becarios, internos o en prácticas sin recibir ningún tipo de remuneración—, es decir, en «trabajos de mierda».[29]

Este tipo de situaciones tiene unas consecuencias a medio-largo plazo desastrosas que cambian por completo la genealogía y estructura de la sociedad civil. Como indica David Graeber, por primera vez en más de un siglo, la calidad de vida y las oportunidades de estas generaciones han empeorado sustancialmente con respecto a las de sus progenitores.[30] La inseguridad en el trabajo hace que muchos jóvenes no puedan tener acceso a la vivienda y, por tanto, que sus relaciones personales se deterioren y, como resultado, la casi completa desaparición de la familia, al menos en la manera en la que era concebida en el pasado. Igualmente, Aristóteles siempre se refirió al hombre como un animal político o civil[31] —el famoso *zoon politikon*— ratificando que el hombre es un ser social por naturaleza. De forma similar, el origen de las sociedades, o *polis*, no es otra cosa que la suma del conjunto de las diferentes familias.[32] Sin embargo, el aumento en la dificultad para obtener un puesto de trabajo seguro y con un sueldo digno ha hecho que la familia se haya visto reducida de forma drástica. Este efecto se observa claramente en Europa y también en España, donde los nacimientos en el primer semestre del año 2021 cayeron en nuestro país al nivel más bajo desde que se elaboran registros.[33]

La mayoría de los movimientos migratorios —tanto a largo como a corto plazo— tienen como consecuencia el retorno. Los retornos se han divido de forma general en tres: fracasado, conservador y jubilado.[34] El primero describe de manera general la vuelta de los emigrantes al poco tiempo debido principalmente a la falta de adaptación a la nueva cultura, el segundo sería el del emigrante que no regresa y se

[28] Sennett, R. *The Corrosion of Character*. New York, Norton, 1998, p. 85.

[29] Se usa esta expresión porque el antropólogo estadounidense David Graeber lo ha convertido en un término académico en su libro *Trabajos de mierda: Una teoría* (2018).

[30] Graeber, D. *Bullshit Jobs: A Theory.* New York, Simon & Schuster, 2018, p. 128.

[31] Aristóteles. *La política*. Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1934, p. 15.

[32] *Ibid.*, p. 128.

[33] Sosa Troya, M. «Los nacimientos en el primer semestre del año caen al menor nivel desde que hay registros», en *El País*, 13 de agosto de 2021. Disponible en https://elpais.com/sociedad/2021-08-13/los-nacimientos-caen-en-espana-un-5-en-el-primer-semestre-del-ano.html

[34] Núñez Seixas, X. M. «Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: Algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada», en *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, n.º 1 (2000), pp. 31-32.

adapta de manera favorable y el último correspondería al emigrante que, tras pasar un tiempo relativamente largo en el extranjero, vuelve para vivir la última parte de su vida en el país de origen. Como indica el propio nombre, este último tipo de regreso se produciría tras la jubilación del trabajador. En el cómic *Leaving Spain* sí se puede ver un regreso que encaja con el primer tipo de retorno, el denominado como retorno fracasado. Este retorno se ve en una chica joven y son varias las razones que hacen que se produzcan este tipo de regresos, la principal razón es la añoranza de la familia y los amigos, aunque también pueden influir el clima, las costumbres o la dificultad del idioma. Como indica el texto: «El tiempo, la nostalgia y las condiciones de trabajo provoca que muchos tiren la toalla».

Contradiscurso o dialéctica de resistencia: unión y solidaridad

En la obra de Ibáñez se observa una crítica en forma de antidiscurso con respecto a los políticos manifestando que no son «jóvenes aventureros» sino emigrantes económicos, es decir, posicionándose contra ese negacionismo migratorio a través de una postura de rebeldía y/o disidencia mayoritariamente desde una ubicación periférica. Por ejemplo, en una viñeta en la que se lee: «… No somos pocos los que pensamos igual…», se puede observar al protagonista manifestándose delante de una convocatoria multitudinaria. Además, el autor insiste en que, a pesar de las diferentes opiniones, existe una sola voz. En la ilustración siguiente se puede ver otra manifestación donde se lee en las diferentes pancartas consignas como: «No más recortes» o «Que paguen ellos», haciendo de nuevo referencia a la clase política y su incompetencia a la hora de gobernar (FIG. 3). Y ya al final del cómic se enfatiza la idea de que uno no debe conformarse, donde en uno de los dibujos sale representado un adulto sentado en un sofá y viendo en la televisión un programa de telerrealidad donde aparece Belén Esteban. Asimismo, en la siguiente imagen se ve a una chica con un cartel que dice: «No te calles», justo al lado de un policía antidisturbios. La novela gráfica confirma que existe una juventud que no está de acuerdo con la manera en la que se están llevando a cabo las políticas tanto nacionales como internacionales y que llama a la movilización para intentar cambiar la situación.

Al comienzo del texto y antes de su experiencia migratoria, se puede observar de qué manera el protagonista intenta buscar un trabajo digno, pero la realidad se presenta muy complicada: «Hoy sin curro, sin futuro, sin dinero… Este país no nos ofrece posibilidades». Tras conseguir un puesto en lo que se supone que es una burla a una compañía eléctrica muy importante en España y que aquí se la denomina «Ibertrola», su trabajo se basa básicamente en vender mintiendo a los clientes, en concreto a personas mayores. Después, nuevamente haciendo uso de la ironía, consigue un trabajo como voluntario en «Cruz Rosa», en donde afirma que también existe corrupción en esa organización a través de intermediarios. El tercer trabajo que conseguirá será de nuevo como vendedor, esta vez de libros. Tras estos tres trabajos se ve al protagonista

FIG. 3. Manifestación en contra de los recortes económicos.

sentado y enloquecido y en la leyenda se lee: «Me estaba volviendo loco, mentía más que un político. Vender, vender, vender … Así que lo dejé». Este tipo de trabajos se relacionan con lo que el economista británico Paul Collier ha denominado la pérdida de trabajos con sentido.[35] De forma similar, Collier afirma que el sistema económico en el que vivimos está dividiendo a la sociedad y creando vidas guiadas por la ansiedad.[36] Esta crítica a las multinacionales españolas y a sus dirigentes también aparece en la novela gráfica escrita por Saló, donde se hace referencia en clave de humor a empresas como «Endosa» o «Banco Sintander», empresarios como «Amalio Botín» o «Amancio Hortera» e incluso políticos como «José María Ánsar».[37]

A pesar de todos sus intentos, el joven se da cuenta de que es muy difícil conseguir un trabajo con condiciones aceptables. Algo más adelante, aparece otro lugar donde intenta conseguir un empleo porque ve muchísima gente haciendo fila pensando que son clientes, a lo que el dueño del bar le comenta: «¿Clientes? Son todo gente que viene a dejar su CV». Poco a poco, el protagonista de la historia se va percatando de que va a ser imposible conseguir trabajo a pesar de que se ha graduado en la universidad: «Andaba sin rumbo y sin un chavo en el bolsillo. Lo cierto es que esta "crisis" afecta a todos los niveles». Aunque pudiera parecer una exageración, lo cierto es que hace

[35] Collier, P. *The Future of Capitalism: Facing the New Anxieties*. New York, Harper Collins Publishers, 2018, p. 4.

[36] *Ibid.*, p. 201.

[37] Saló, A. (2011). *Op. cit.*, pp. 96-107, 123 y 136.

ya algún tiempo ha aparecido una nueva clase social denominada por Guy Standing como precariado. Como indica el economista británico, solo en España, el 40% de los estudiantes universitarios un año después de graduarse ocupan puestos de trabajo de nula o escasa cualificación con salarios irrisorios donde los conocimientos obtenidos ni siquiera son requeridos.[38]

La unión y la solidaridad —junto con el antidiscurso— también son aspectos muy importantes en *Leaving Spain*. En el cómic se retrata principalmente entre los propios españoles. Por ejemplo, al comienzo de la narración se observa a una joven y a un señor mayor sosteniendo ambos su pancarta. En el cartel que lleva la joven se lee: «Toma la plaza», llamando a la acción, y en la que sostiene el anciano pone: «No más desahucios», solidarizándose con las personas que no han podido hacer frente al pago de sus hipotecas y uniendo así a dos generaciones con reivindicaciones similares (FIG. 4).

FIG. 4. Dos personas de diferentes generaciones manifestándose.

Este tipo de empatía no es la única que ofrece el texto, puesto que cuando al protagonista se le termina el dinero en Londres, no ha sido capaz de encontrar trabajo y parece no tener más remedio que regresar a España, dos de sus compañeros en el albergue le dicen: «Entre todos hemos te hemos [sic] pagado una semana de hostel y te esperamos para cenar». A lo que añade una de las chicas: «Y mañana vienes a buscar curro al bar de un amigo». Gracias a sus compatriotas no solo no tendrá que volver y podrá seguir residiendo en Londres, sino que además conseguirá trabajo debido a la generosidad de su amiga. Asimismo, el autor de *Leaving Spain* no duda en hacer su pequeño homenaje a *En tierra extraña* (2014), documental dirigido por Icíar Bollaín y también crítico con las medidas adoptadas por el gobierno español tras la crisis y que trata de visibilizar a españoles residentes en la capital de Escocia. En una de las viñetas se puede observar a una chica con uno de los guantes que aparecen en el documental de forma simbólica reafirmando: «Ni perdidos, ni callados» (FIG. 5).

[38] Standing, G. *The Precariat: The New Dangerous Class*. London, Bloomsbury Academic, 2011, p. 78.

Este gesto del autor no es aislado, puesto que la novela gráfica no deja de ser un homenaje a todas esas personas que, por diferentes razones, se han visto obligadas a emigrar. Así, la última página del texto enuncia: «Aquí termina esta historia pero no esta realidad que nos toca vivir. Mucha fuerza a los que están fuera y mucho ánimo a los que están por venir». «Ni perdidos, ni callados» es un movimiento creado en el año 2014 por expatriados en Edimburgo. El nombre de esta asociación no es casualidad y se refiere al artículo «Salvar a la generación perdida», publicado en septiembre del 2010 y firmado por el que fuera director gerente del FMI (2007-2011), Dominique Strauss-Kahn. Desde su origen, este término ha sido bastante polémico. Sea como fuere, *Leaving Spain* niega este concepto de forma tajante al afirmar: «Simplemente nos adaptamos ni ni-nis ni generación perdida ni hostias...».

FIG. 5. Alusión al documental *En tierra extraña* (2014), dirigido por Icíar Bollaín.

El impacto de la crisis ha provocado el éxodo de miles de jóvenes y no tan jóvenes, y ha tenido como consecuencia que sectores de la población española se hayan organizado de diferentes maneras, dando así una respuesta a los medios de comunicación que llevaban tiempo calificándoles de Ni-Ni's, empezando a involucrándose en la vida política nacional a través de estas nuevas formaciones.[39] Una de esas organizaciones «post 15M» fue la Marea Granate, «colectivo transnacional, apartidista y feminista formado por emigrantes del Estado español y simpatizantes, cuyo objetivo

[39] Ballesté Isern, E. «Espacios migratorios y nuevos movimientos: el caso de Marea Granate», en *Revista de Dialectología y tradiciones Populares*, n.º 72 (1), (2017), p. 52.

es luchar contra las causas y quienes han provocado la crisis económica y social que nos obliga a emigrar».[40] La Marea Granate nace fuera de España de manera oficial en junio de 2013, «con los precedentes de algunas manifestaciones espontáneas organizadas en el exterior como réplica del escenario de descontento social generalizado que vivió España en aquellos años y que culminaría con las protestas del 15M»,[41] aunque «ya desde 2011 existían asambleas del 15M en diferentes ciudades europeas… que a través del *networking* siguieron los pasos de las movilizaciones del 15M desde el exterior".[42]

La primera de estas reuniones fue en la ciudad de Londres, cuyo primer acto de protesta se realizaría de «manera espontánea delante de la Embajada Española en Londres el mismo día 16 de mayo de 2011».[43] Al final de la reivindicación uno de los asistentes propuso hacer la primera asamblea ubicada en la capital inglesa. Como comenta Santi, uno de los integrantes de este movimiento, «medio en serio medio en broma, dijimos cuál sería el color de la marea de los emigrantes y fue así que dándole vueltas, a las 3 o 4 de la mañana llegamos a la conclusión de que podría ser MG [Marea Granate] por el color del pasaporte».[44] La Marea Granate rechaza desde su formación la emigración voluntaria, recogiendo de Juventud Sin Futuro, uno de los colectivos originarios al 15M, el lema: «No nos vamos, nos echan».[45]

Algo interesante del cómic aquí presentado es que también tiene espacio —aunque de forma mínima y a modo negativo— para la emigración no cualificada. Así, en una de sus ilustraciones se refleja a un joven perteneciente a una tribu urbana que se podría denominar como «cani» —otros nombres dependiendo de la zona geográfica son «janis», «hichis», «angangos», «majolillos», «bakalas», «burracos», «ninis», o incluso «quillos»—.[46] Esta tribu urbana surge a finales de 2003 en el barrio de Triana y en el distrito de Nervión (Sevilla) para después extenderse por toda España. En general, proceden de barrios de clase media-baja y tienen una estética muy marcada. Además, se les suele asociar a la delincuencia o al menudeo de drogas, aparte de tener en su mayoría escasa formación académica. También existen grupos femeninos similares. En el cómic se puede leer: «… Últimamente está empezando a emigrar cualquier cosa».

[40] Esta definición se recoge de la página web del grupo en cuestión. Disponible en https://mareagranate.org/

[41] Martínez Martínez, M. J. «Prácticas mediáticas y movimientos sociales: El activismo trasnacional de Marea Granate», en *Index Comunicación*, n.º 7 (3), (2017), p. 38.

[42] *Ibid.*, p. 38.

[43] Ballesté Isern, E. *Op. cit.*, pp. 53-54.

[44] *Ibid.*, p. 54.

[45] Martínez Martínez, M. J. *Op. cit.*, p. 38.

[46] Información disponible en www.detribusurbanas.com/canis/

Reflexiones finales

Como se ha intentado explicar a lo largo de este ensayo y como se puede observar en la novela gráfica *Leaving Spain*, la situación precaria en las vidas de muchos españoles y principalmente en su juventud, ha hecho que parte de ella se vea obligada a marcharse al extranjero para labrarse un futuro mejor. Por todas las razones aquí expuestas es importante no mitigar o banalizar este fenómeno que se lleva produciendo al menos desde la crisis financiera global del 2007 y que empezó a afectar a España al año siguiente. El desplazamiento ocasiona muchos efectos negativos no solo en el emigrante mismo, sino también en todo lo que le rodea(ba); a saber: la familia, los amigos, las relaciones sentimentales, su rutina diaria, sus costumbres, su idioma, etc. En la obra aquí presentada se observa un carácter obligatorio en estos desplazamientos, lo que hace que este viaje no se produzca de forma voluntaria o por placer, sino de forma necesaria en un número importante de los casos. Por esta razón, *Leaving Spain* se debe enmarcar en lo que se podría denominar como literatura de resistencia.

La obra también muestra cómo las personas que salen de su país se sienten frustradas, tristes y decepcionadas porque ellas cumplieron con su parte del «contrato», es decir, fueron a la universidad y terminaron con éxito sus estudios, muchas veces con más de una carrera y estudios de posgrado. Esta educación —en el caso del protagonista su grado en Bellas Artes— conseguida con mucho esfuerzo y sacrificio no se ha visto recompensada y en cambio se les han asignado trabajos inestables, con sueldos mínimos que, además, muchas veces no corresponden con sus competencias profesionales. Esta inseguridad corroe el carácter de las personas e influye de manera perjudicial en su autoestima, provocando así síntomas como ansiedad, estrés, melancolía, tristeza o incluso depresión. El emigrante puede sentirse de forma compungida debido a todos estos cambios tan relevantes en su vida, provocados por el desplazamiento que afecta de manera sustancial al desarrollo y progreso de su biografía. Como consecuencia, se ha conformado una sociedad en la que casi cualquier miembro puede verse en situación de exclusión.

Todo esto produce una desafección que se ve aumentada al ver que los diferentes gobiernos apenas hacen nada para cambiar la tesitura, además de ignorar de forma constante a esta población que ha sido despreciada, retratando la emigración como si fuera algo voluntario, positivo y carente de efectos dañinos. La crítica a la clase política se refleja en la obra con ilustraciones directas a dirigentes como Mariano Rajoy o Carlos Fabra. Los ciudadanos afectados no se sienten dueños de sus propias vidas y consideran que les han sido arrebatadas, teniendo que dar un giro de 180 grados al desarrollo de su existencia y obligándoles a volver a empezar desde cero —algo que se podría denominar como ruptura vital— y además desde un espacio geográfico en principio desconocido para ellos. En el aspecto económico, se podría señalar que el capitalismo actual es una máquina de producir tristeza en gran parte de la población al situar en el centro de la existencia de las personas la incertidumbre.

En *Leaving Spain*, se ven diversas viñetas de gente manifestándose para intentar cambiar la situación. Además, para tratar de combatir esta situación extraordinaria, algunos de estos desplazados no han dudado en unirse a distintas asociaciones también en el extranjero para intentar hacer frente a sus problemas. A través de estos grupos solidarios hacen política social intentando visibilizar su situación, al igual que describen su experiencia de la forma más realista posible y en contraste con el discurso de las instituciones. Es importante resaltar que, a pesar de que se sienten víctimas de las políticas económicas implementadas en España, no quieren ser victimizados y lo que desean es cambiar el sistema para tener una vida lo más estable posible.

Como no podía ser de otra manera, *Leaving Spain* muestra que la emigración también tiene sus efectos positivos en muchas personas que la experimentan. Algunos de estos serían una perspectiva más global de la situación, sentimientos de solidaridad para con los demás o una mayor involucración en el sistema como ciudadano activo. De forma similar, esto lleva a un mayor desarrollo de la conciencia social y a una crítica de las políticas empleadas por el Estado, al tratar de averiguar cuáles son las razones que han llevado al desplazamiento migratorio. De forma general, el emigrante también crece como persona al estar en un espacio excepcional, lo que le hace mirar al mundo desde una posición dislocada, periférica o incluso marginal. Esta variación en su posición en la sociedad tiene como consecuencia un pensamiento —en ocasiones— radicalmente distinto al que se tenía cuando se ocupaba el espacio originario o «central». Además, también se puede producir un crecimiento profesional en el país de destino que llega generalmente con el tiempo, la perseverancia, el aprendizaje del idioma —en caso de ser necesario— y tras haber pasado previamente, en algunos casos, por trabajos no cualificados.

En resumen, *Leaving Spain* es un homenaje a todas esas personas que han tenido que abandonar sus hogares, pero también es un grito de protesta contra las instituciones estatales y los que las ocupan: políticos, burócratas y tecnócratas en su mayoría. Una clase dirigente que no solo es incapaz de acabar con el problema, sino que representa el fenómeno migratorio tergiversando tanto sus causas como sus consecuencias. Esta obra se puede calificar como literatura de resistencia ya que a través de un contradiscurso intenta dinamitar la narrativa promulgada por los medios de comunicación, bautizada aquí como negacionismo migratorio.

Bibliografía

Achotegui, J. «Migración y saludo mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises)», en *Zerbitzuan*, n.º 46 (2009), pp. 163-171.

Aristóteles. *La política*. Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1934.

Ballesté Isern, E. «Espacios migratorios y nuevos movimientos: el caso de Marea Granate», en *Revista de Dialectología y tradiciones Populares*, n.º 72 (1), (2017), pp. 51-57.

Bauman, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2002.

Collier, P. *The Future of Capitalism: Facing the New Anxieties*. New York, Harper Collins Publishers, 2018.

Domingo, A. y Blanes, A. «La nueva emigración española: ¿una generación perdida?», en *Panorama Social*, n.º 23, primer semestre (2016), pp. 157-178.

Esteban, F. O. y Masanet Ripoll, E. «Una mirada a la emigración española cualificada reciente: estado de la cuestión y enfoques teórico», en *Arxius de Ciències Socials*, n.º 39, diciembre (2018), pp. 5-17.

González Enríquez, C. «La emigración desde España, una migración de retorno», en *Boletín Elcano*, n.º 4 (2012), pp. 1-7.

González Enríquez, C. y Martínez Romera, J. P. «La emigración española cualificada tras la crisis. Una comparación con la italiana, griega y portuguesa», en *Migraciones*, n.º 43 (2017), pp. 120-121.

Graeber, D. *Bullshit Jobs. A Theory*. New York, Simon & Schuster, 2018.

Hristova, M. «No nos vamos, nos echan: identidad, memoria y el nuevo "exilio económico"», en Rodríguez Pérez, Y. y Valdivia, P. (eds.) *Españoles en Europa: identidad y exilio desde la Edad Moderna hasta nuestros días*. Leiden, Brill / Rodopi, 2018, pp. 171-184.

Ibáñez. O. *Leaving Spain*. Libros.com, 2015.

Isla Imaginación. «La aventura de Óscar Ibáñez convertida en cómic», en *Isla Imaginación*. Disponible en https://islaimaginacion.com/oscar-ibanez-comic-inmigrante-leaving-spain/

Letta, E. «González Pons: "No podemos decir que trabajar en la UE es trabajar fuera"», en *El País*, 3 de junio de 2013. Disponible en https://elpais.com/politica/2013/06/03/actualidad/1370249650_783949.html

Lorey, I. *State of Insecurity: Government of the Precarious*. London, Verso, 2015.

Martínez Martínez, M. J. "Prácticas mediáticas y movimientos sociales: El activismo trasnacional de Marea Granate", en *Index Comunicación*, n.º 7 (3), (2017), pp. 31-50.

Núñez Seixas, X. M. «Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: Algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada», en *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, n.º 1 (2000), pp. 27-66.

Orriolls, L. y Cordero, G. «The Breakdown of the Spanish Two-Party System: The Upsurge of Podemos and Ciudadanos in the 2015 General Election», en *South European Society and Politics*, n.º 21 (4), (2016), pp. 469-492.

Ortells Badenes, S. «La consolidación de los programas de infoentretenimiento en el panorama televisivo español», en *Fòrum de recerca*, n.º 16 (2011), pp. 279-292.

Romero Valiente, J. M. «Causas de la emigración Española actual: la "movilidad exterior" y la incidencia de la crisis económica», en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles,* n.º 76 (2018), p. 304.

Saló, A. *Españistán. Este país se va a la mierda*. Barcelona, Editores de Tebeos, S.L., 2011.

Santos Ortega A. y Muñoz Rodríguez, D. «Fuga de cerebros y biografías low cost: nueva etapa en la precarización de la juventud», en *Recerca, Revista de Pensament i Anàlisi*, n.º 16 (2015), p. 22.

Sennett, R. *The Corrosion of Character*. New York, Norton, 1998.

Sosa Troya, M. «Los nacimientos en el primer semestre del año caen al menor nivel desde que hay registros», en *El País*, 13 de agosto de 2021. Disponible en https://elpais.com/sociedad/2021-08-13/los-nacimientos-caen-en-espana-un-5-en-el-primer-semestre-del-an.ºhtml

Standing, G. *The Precariat: The New Dangerous Class*. London, Bloomsbury Academic, 2011.

Hamlet en la versión de Gianni de Luca

Hamlet in Gianni de Luca's version

Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas

Doctora en Cultura y Civilización Hispanoamericana por la Universidad de Montpellier (Francia). Autora de más de treinta libros, a los que se suman treinta y ocho libros en colaboración, publicados en editoriales europeas y nacionales, y más de sesenta artículos en revistas especializadas, arbitradas e indexadas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II, al que ha pertenecido por casi treinta años. Profesora-investigadora adscrita al departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guadalajara.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 8 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1709

Resumen

Estudiamos *Amleto* (1976) de Gianni de Luca, versión en historieta de la obra de Shakespeare, a partir de las propuestas formuladas por Genette (1989), con el propósito de precisar las transformaciones que se producen en la adaptación y sus implicaciones semánticas.

Si bien algunos cambios en la versión derivada provienen de la trasposición intersemiótica de signos verbales a figurativos y de la traducción interlinguística, otros derivan del tipo de receptor al que estaba destinada la adaptación, a la retórica y modalidades expresivas de la misma, pero también de las soluciones gráficas innovadoras introducidas. El estudio nos permite identificar la especificidad de esas modalidades, precisar las innovaciones, así como materiales intertextuales y elementos culturales que se han incorporado al hipertexto gráfico-narrativo.[1]

Palabras clave: Análisis, Amleto, Gianni de Luca, Hamlet, transtextualidad

Abstract

We study *Hamlet* (1976) by Gianni de Luca, a comic version of Shakespeare's work, based on the proposals made by Genette (1989), with the purpose of specifying the transformations that occur in the adaptation and their semantic implications.

Although some changes in the derived version come from the intersemiotic transposition of verbal to figurative signs and from the interlinguistic translation, others derive from the type of receiver for which the adaptation was intended, from its rhetoric and expressive modalities, but also from the innovative graphic solutions. The study allows us to identify the specificity of these modalities, specify the innovations, as well as intertextual materials and cultural elements incorporated into the graphic-narrative hypertext.

Keywords: Analysis, Amleto, Gianni de Luca, Hamlet, transtextuality

Cita bibliográfica

Vidaurre Arenas, C. V. «*Hamlet* en la versión de Gianni de Luca», en *CuCo, Cuadernos de cómic,* n.º 18 (2022), pp. 50-72.

[1] No hemos incluido imágenes en este trabajo, pero remitimos al lector a la dirección electrónica, referida en la bibliografía, donde puede consultar gratuita y legalmente, en su formato a color original y en su idioma, la historieta completa de Gianni de Luca de la que nos ocupamos aquí.

Introducción

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (1599-1601) de William Shakespeare es una de las piezas teatrales más conocidas. Ha sido objeto de abundantes puestas en escena, traducciones y adaptaciones (libros ilustrados, óperas, poemas sinfónicos, filmes, animaciones, historietas, etc.), cuyo solo recuento requeriría un trabajo aparte.

Aquí abordamos, a partir de las propuestas formuladas por el metodólogo francés Gerard Genette (1989), algunas características de una de las versiones en gráfica narrativa de la célebre tragedia, con el propósito de precisar sus principales implicaciones semánticas y expresivas.

Sobre las obras de Shakespeare se ha señalado:

> Son de sobra conocidos tanto el uso frecuente que hace Shakespeare de la ambigüedad y de los dobles sentidos [...] como la función que este juego verbal suele tener en sus textos. Esa función va desde el efecto puramente cómico [...] hasta otros de tipo más serio e incluso dramático. [...] la cantidad de unidades léxicas, sintagmáticas y hasta morfosintácticas marcadas por el retruécano y la ambigüedad es de tal envergadura, y su distribución tan bien calculada, que estamos sin duda ante uno de los recursos estilísticos más importantes de este autor [...][2]

A estos rasgos se añaden otros para *Hamlet*, obra en la que:

> [...] convergen, junto a la dimensión histórica, diversas nociones político-filosóficas: la razón de Estado, el equilibrio del poder como principio rector del sistema del Estado europeo, el derecho de la guerra, el poder soberano del monarca frente al repudio de la tiranía, la racionalidad del individuo [...] ante el mundo como «objeto» [...], así como las funciones de gobierno, propio y ajeno [...][3]

El lenguaje de *Hamlet* es cortesano, hace uso de abundantes recursos retórico-poéticos e incluye largos monólogos. La obra está compuesta por más de tres mil versos, en

[2] Corbacho Sánchez, A., y Conejero Magro, L. J. «Ambigüedad en el léxico económico de Hamlet (1.3.88-136) y su tratamiento en la versión alemana de August Wilhelm Schlegel», en *Alfinge*, n.º 30 (2018), p. 10.

[3] García Picazo, P. «Hamlet y Segismundo como emblemas políticos del sistema de estado europeo del siglo xvii: algunas perspectivas teóricas internacionales», en *Studia Historica. Historia moderna*, n.º 1, vol. 40 (2018), p. 463. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6499019

su mayoría pentámetros yámbicos, truncos o alargados. Requería el doble de tiempo para su representación que la mayoría de piezas dramáticas de su época. Esto señala dificultades para hacerlo un texto que ha trascendido su tiempo y lugar de producción de manera tan notable. Sin embargo, se han destacado factores que han contribuido a ello: la legitimación de la que ha sido objeto constante, a través de diversos estudios, como los de Harold Bloom (2017); y «un factor crucial para la divulgación y circulación [...] la traducción».[4] Como parte de esto último debemos considerar también su difusión en medios de amplio espectro (cine, radio, televisión, etc.).

El papel que desempeñan las estrategias de divulgación de todo producto cultural, al margen de su valor artístico, no es menor. En este sentido, la historieta ha demostrado desempeñar un rol significativo, pese a las reinterpretaciones que pueda involucrar, sobre todo cuando recuperan obras literarias fuertemente vinculadas a un contexto histórico específico. Además, entre las adaptaciones encontramos algunas que se destacan por sus cualidades y propuestas, como es el caso de la historieta que estudiamos.

Hamlet en Italia

Hamlet se hizo presente en la cultura italiana, antes que en la dramaturgia escenificada, a través de la música, con las obras de Francesco Gasparini (1706) y Domenico Scarlatti (1715), pues las primeras representaciones teatrales italianas de las obras de Shakespeare se datan a partir de 1790.[5] Giuseppe Baretti, autor de *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* —publicado en Londres en 1777— fue el primer crítico italiano en tratar seriamente el teatro de Shakespeare,[6] aunque lo hizo fuera del país. *Hamlet* fue la primera obra del autor británico traducida al italiano, y fue representada en el teatro Borgognissanti de Florencia. El primer intérprete de Hamlet fue Antonio Morrocchesi, quien trabajó con una versión reducida, realizada por Alessandro Verri (1769). Es decir, que la obra llegaría a difundirse en Italia de forma tardía, reducida en su dimensión y en una traducción cuestionable. Además, no fue sino hasta 1850 que Alamanno Morelli volvió a representar *Hamlet* en Italia,[7] pero se trataba también de una adaptación alejada del original. Solo a partir del siglo xix se comenzaron a traducir al italiano sistemáticamente las obras de Shakespeare, frecuentemente en prosa y bajo la óptica del romanticismo (Bellavia, 2000), época en que Michele Rapisardi realizaría el óleo sobre tela titulado *Ofelia e Amleto* (1865-

[4] Sosa Ojeda, S. S. «Revitalizar a Shakespeare con la palabra: la selección de la traducción como una encrucijada», en Engert, V., Marra, E. y Ravelli, M.ª de la L. (comps.). *Hamlet, la palabra ahogada*. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2020, p. 36.

[5] Bragaglia, L. *Shakespeare in italia. Personaggi ed interpreti fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in italia 1792-2005*. Bolonia, Paolo Emilio Persiani, 2005, p. 9.

[6] *Ibid.*, p. 17.

[7] *Ibid.*, p. 24.

66), y el veneciano Francesco Hayez, como otros pintores románticos, se inspiraría en obras de Shakespeare en algunos trabajos. También se produjeron composiciones musicales italianas que acompañaron libretos operísticos basados en *Hamlet*, como las de Saverio Mercadante para el texto de Felice Romani y la de Franco Faccio para el de Arrigo Boito, fenómeno que continuaría en el siglo xx —con Mario Zafred y Giorgio Lanzani, por ejemplo.

En la cinematografía italiana *Hamlet* figuró desde los primeros años, y de modo esporádico en el cine sonoro: *Amleto* (1908) de Luca Comerio, *Amleto* (1910) de Mario Caserini, *Io, Amleto* (1952) de Giorgio Simonelli, *Amleto* (1955) dirigida por Claudio Fino y *Un Amleto di meno* (1973) de Carmelo Bene. Luigi Squarzina dirigió a Vittorio Gassman en una versión representada en el Teatro Valle (Roma, 1952), en una puesta en escena que «ya no ilumina solo al protagonista, sino [...] toda la dinámica de la tragedia».[8] De esta puesta en escena deriva posteriormente una versión que fue filmada.

Gianni de Luca, ilustrador calabrés, se encargaría a partir de 1975 de hacer la versión en historieta de tres obras de Shakespeare, entre ellas *Hamlet*, para *Il Giornalino*, serie dirigida a jóvenes lectores, de Edizioni Paoline (fundada en 1924), publicación en la que colaboraron algunos de los más grandes dibujantes de *fumetti* de esa época, entre otros: Sergio Toppi, Dino Battaglia, Ferdinando Tacconi, Franco Caprioli, Gino D'Antonio e Ivo Milazzo.

Aunque las tres obras adaptadas por el artista calabrés manifiestan notable creatividad y han sido objeto de diversos estudios,[9] aquí nos centramos en su versión de *Hamlet*, ejemplo del tipo de interpretaciones gráficas realizadas por de Luca de las piezas, adaptaciones de las que Faeti[10] destaca la responsabilidad educativa asumida conscientemente por el dibujante hacia sus jóvenes receptores, que se enfrentaron a la complejidad de Shakespeare a través de sus transposiciones a la historieta.

[8] Caretti, L. «Le attrici di Ofelia: immagini e voci», en *Paradigmi: Rivista di critica filosofica*, n.º 1 (2015), p. 100.

[9] Rima, M. «Quando la pagina è un palcoscenico: i graphic novels shakespeariani de Gianni de Luca», en *Between*, n.º 15 (2018), pp. 1-28; McNicol, S. «Releasing the potential of Shakespearean comic book adaptations in the classroom: A case study of Romeo and Juliet», en *Studies in Comics*, n.º 1 (2014), pp. 131-54; Brunoro, G. «Analizzando l'Amleto di Gianni De Luca», *Conversazioni Sulfumetto*, 2013. Disponible en: https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2013/05/14/analizzando-lamleto-di-gianni-de-luca/ Faeti, A. «L'eleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27; Gravett, P. «De Luca e Amleto: pensare fuori dagli schemi», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 297-305; Raffaelli, L. «Il mistero De Luca», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 307-15; Stefanelli, M. «L'architetto e la vertigine della pagina», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 265-77.

[10] Faeti, A. «L'eleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero.* Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27.

La hipertextualidad en *Amleto* de Gianni de Luca

Al estudiar las relaciones que entre distintas obras se pueden producir, Gerard Genette identifica un tipo al que denomina relaciones hipertextuales,[11] se trata de aquellas que se producen entre una obra (hipotexto) y otra derivada en su conjunto de ella (hipertexto). En la obra derivada se verifican siempre fenómenos de transformación, de los que se ocupa Genette en su trabajo, que inicia con *La Odisea* y *La Eneida*, para pasar después a diversos ámbitos artísticos. Este tipo de vínculos entre dos obras no excluye la posibilidad de que se produzcan otros vínculos, ya se trate de relaciones intertextuales,[12] definidas de modo muy acotado por el teórico, architextuales —de pertenencia o filiación taxonómica—,[13] o cualquier otra modalidad de las cinco que identifica Genette.

Amleto se publicó en siete entregas, en los números del 3 al 10 (1976) de la revista. Contaba con 48 páginas a color y fue realizada en colaboración, pues los textos verbales son una adaptación de Sigma —uno de los pseudónimos de Raoul Traverso—, en tanto las imágenes y composición de las planchas son de Gianni de Luca. Los textos de Traverso implican la traducción interlingüística, reducción y actualización del escrito original —del inglés del siglo xvii al italiano del siglo xx— y la adaptación de los versos a breves escritos en prosa para ser contenidos en los cartuchos y globos de las páginas de la historieta.

El guion de la historieta no determinó al dibujante, como permiten deducir las palabras de la hija de de Luca, al describir el trabajo de su padre, en una entrevista realizada por Raffaelli:

> Me llaman la atención [los] dibujos mínimos que acompañan a la acción principal, que ni siquiera estaban previstos en el guion. Es entonces cuando me doy cuenta de la cualidad fundamental de las obras de mi padre: por su construcción escenográfica, por sus estudios de carácter psicológico, por las investigaciones que implicaban, por la pasión y diversión

[11] David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot y Benoît Mitaine señalan que Linda Hutcheon define la adaptación como trasposición intersemiótica de un sistema de signos a otro, en *A Theory of Adaptation* (New York, Routledge, 2006, p. 16). Sin embargo, los autores señalados no indican que Hutcheon está citando, sin referencia, la definición que habían ya formulado diversos semióticos estructuralistas, sobre todo A. J. Greimas en *Semántica* estructural (Madrid, Gredos, 1987). Destacan que Hutcheon entienda en su definición toda suerte de «médias» (ilustraciones, videojuegos, óperas, ballets) y que su aproximación tan inclusiva no conduzca a una definición que asimilaría completamente la adaptación a la intertextualidad, incluso si esta última es inseparable de ella. Roche, D., Schmitt, I. y Mitaine, B. «Entroduction: adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée», en *Bande dessinée et adaptation*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Palcal, 2015. p. 14. Gerard Genette había hecho esto último antes en la obra que abordamos, de ahí que recuperemos su propuesta.

[12] Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

[13] *Ibid.*, p. 13.

> que ponía en ellos, sus cuadros reclaman continuamente nuevas relecturas, a pesar del tiempo. Es más, diría que casi las exigen.[14]

Estas palabras confirman lo que el estudio de las imágenes hace evidente: que Gianni de Luca además de considerar el guion hizo un trabajo de investigación que le permitió incorporar otros materiales para las soluciones gráficas que adopta. Las características de sus dibujos posibilitan identificar obras escenificadas, audiovisuales y visuales, que funcionan como intertextos, en el sentido en que los entiende Genette: como presencia objetiva de signos que provienen de otras obras previas e identificables, manifiestas a modo de cita, variación, alusión, etc. en otra obra posterior.[15] Algunos de estos intertextos nos remiten a distintas versiones de *Hamlet*, pero otros no, porque en la gráfica se trasponen y representan, en un sentido genérico, elementos del teatro, la danza, la pintura, sin remitir a obras específicas sino a convenciones tradicionales.

Uno de los intertextos, aunque con variaciones significativas, lo constituye el filme británico *Hamlet* (1948) dirigido y protagonizado por Laurence Olivier. Esta intertextualidad se puede identificar desde el inicio, por las vistas parciales del castillo en el contexto nocturno, con encuadres en picado y a distintas distancias, de los personajes que se enfrentan a la visión del fantasma. Pues, aunque el *Hamlet at Elsinore* (1964) de Philip Saville da inicio con la misma escena, los encuadres, el contexto y las situaciones son muy distintos, y nunca se mostrará en ese filme el fantasma del rey. El *Hamlet* (1964) de Kozintsev, en contraste, da inicio de día y con la llegada de Hamlet al castillo. Otro de los elementos que indican una intertextualidad objetiva respecto al filme lo constituyen las imágenes de los dos barcos y de Hamlet a bordo del barco pirata, que se introducen en el filme de Olivier a partir de la carta que lee Horacio, y que figuran en la historieta como parte de los acontecimientos ocurridos en la segunda noche de navegación de Hamlet. Se trata de una anécdota que en otras versiones cinematográficas y escénicas se omite o solo se refiere verbalmente.

Las diferencias visuales entre las dos versiones (el filme y la historieta) son importantes también, pues los aspectos que ha sido destacados como distintivos de esta historieta se ponen en juego: el tipo de composición de la página, la modalidad de representación del movimiento y el uso del color.

---

[14] Texto original: «*Mi colpiscono le cosiddette [...] scenette minimali di corredo all'azione principale, che non erano neppure previste nella sceneggiatura. È allora che mi accorgo della qualità fondamentale delle opere di mio padre: per la loro costruzione scenografica, per gli studi psicologici, per le indagini che gli comportavano, per la passione e il divertimento che lui vi calava dentro, le sue tavole chiamano continuamente a nuove riletture, a dispetto del tempo. Anzi, direi che quasi le pretendono*». Raffaelli, L. «Gianni De Luca. L'autore italiano che ha rivoluzionato il linguaggio del fumetto», en *La Reppublica*, 1 de junio de 20201. Disponible en: https://www.repubblica.it/cultura/2021/06/01/news/gianni_de_luca_1_autore_italiano_che_ha_rivoluzionato_il_linguaggio_del_fumetto-303779892/

[15] Genette, G. *Op. cit.*, p. 10.

Matteo Rima observa acertadamente que en trabajos previos (como *La tempesta,* 1975) Gianni de Luca había empleado viñetas ocultas, por no estar delimitadas por indicadores intericónicos —marcos de viñeta, líneas de recuadro o calles—, sino perfiladas por un hábil uso de los elementos arquitectónicos o naturales dibujados en la página.[16] Este tipo de viñetas conceptuales se hace presente en la primera plancha de la historieta de *Amleto,* cuyo diseño es de dos viñetas: una en forma de ele y la otra rectangular vertical para la figura del fantasma, y cuyos elementos quedan correlacionados por signos figurativo-narrativos —acción y gestualidad—. En la siguiente plancha, que continúa lo referido en la primera —en una composición a doble página—, el dibujante opta por cinco viñetas, encajadas una dentro de otra a modo de cajas chinas y delimitadas por calles, con formatos en ele invertida, salvo la más pequeña de formato rectangular vertical. En la segunda de estas viñetas, de Luca emplea, en lugar de una calle superior, un diseño de morfología arquitectónica: las almenas. Además, las variaciones de distancia en el encuadre de las viñetas producen el efecto de un *zoom* de acercamiento progresivo, en contraste con la figura del fantasma del rey, cuyas dimensiones producen un efecto de *zoom* de alejamiento. Dos recursos cinematográficos que contribuyen a la ilusión de que los personajes se desplazan en el fondo fijo del escenario dibujado.

En las historietas ha habido varias formas de representar el cinetismo: como gesto congelado en una imagen —acompañado o no por líneas de movimiento, como hicieron, Utagawa Kuniyoshi y Antonio Rubino, este último en *Quadratino* hacia 1910—; en descomposición de sus etapas en distintas viñetas —como figura en abundantes manuscritos iluminados[17] y lo han representado muchos dibujantes de historietas, entre ellos Winsor McCay en *Little Nemo in Slumberland,* 1905-1911—; o en descomposición de sus diferentes etapas en una misma imagen, ya sea mediante los cambios de posición de los miembros de una misma figura[18] —como lo hiciera George Herriman en sus ilustraciones a color de *Krazy Kat,* 1913-1944—, o multiplicando al personaje entero en distintas ubicaciones y etapas de su acción en una misma viñeta o página[19]

[16] Rima, M. *Op. cit.*, p. 12.

[17] Se pueden mencionar: la *Biblia Ilustrada de La Haya* (s. xiii, KB 76 f. 5) de la Biblioteca Real de Holanda, procedente de la Abadía de San Bertín (Noroeste de Francia); el salterio británico *Lisle Psalter Arundel*; la biblia carolingia *Moutier Grandval,* y el manuscrito iluminado de las *Cantigas de Santa María.*

[18] Este es aparentemente el caso del «jabalí» polícromo de ocho patas que aparece en un techo de las cuevas de Altamira. En manuscritos iluminados, como el del Maestro de Boucicaut, *Des cas des nobles hommes et femmes* (1413-1415), encontramos ya con certeza este tipo de representaciones del movimiento, que Umberto Eco identificó como un estilema del futurismo italiano que fue adoptado por la historieta (*Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995 [1964], p. 177.), modalidad de representación del cinetismo que está presente en la obra de Giacomo Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912). El recurso figura ya en la portada del 20 de diciembre de 1882 de la revista *Puck,* n.º 302, «The insatiable glutton».

[19] En la cueva de Chauvet (Ardèche, Francia) se ven cuatro cabezas de un caballo, en posiciones distintas, parcialmente superpuestas, que podrían corresponder a una manada o al desplazamiento del mismo equino. Lo encontramos también en la cerámica de Shahr-i Sokhta, yacimiento arqueológico de la Edad de Bronce, situado en el este de Irán, en la región de Sistán. En la cerámica

—como hizo Hokusai, cuya primera colección de mangas es de 1814, algunos maestros del fresco en el Renacimiento italiano y en el cómic Burne Hogarth, al representar a Tarzán en las series que dibujó entre 1937-1945 y 1947- 1950—. Cada forma de representar el cinetismo tiene consecuencias en la temporalidad, el ritmo y la duración de la lectura de la imagen. Además, el movimiento o la acción pueden representarse en sucesión estricta o con elipsis (saltos temporales). Esto último es lo que hace de Luca al representar en la plancha la acción de la escena primera de la obra de Shakespeare, no en una plataforma o explanada previa al castillo como se señala en el original, sino en los corredores de las almenas del castillo, en el momento del cambio de guardia nocturna, ya que veremos en la primera viñeta subir las escaleras a un personaje de la corte en compañía de dos soldados, sin que se indique de quiénes se trata, saludar a otro y preguntar si ha regresado el espectro, avanzar en grupo y conversando por el corredor de almenas, y finalmente ver el fantasma del rey. Es decir, que se han representado en la misma viñeta cuatro distintos momentos del acontecer en el que los personajes se aproximan desde el fondo del espacio visual hacia el espectador, variando sus dimensiones en forma progresiva, y observados en un pronunciado picado, hasta quedar en el primer plano el personaje de la corte, Horacio —identificado ya por uno de los soldados—, en encuadre de medio cuerpo y observando con el grupo hacia la figura del fantasma, que aparece en la segunda viñeta de la página.

Para representar al espectro, de Luca ha utilizado una técnica puntillista con la que logra dar el efecto visual de la inmaterialidad del fantasma, en monocromatismo contrastante con el cielo nocturno sin luna.

En la segunda página se representa, en una primera viñeta, el momento en que Horacio le pide hablar al fantasma, y en otro panel la visión del alejamiento del espectro, en la tercera viñeta los soldados cuestionan a Horacio sobre haber puesto en duda sus relatos. La cuarta viñeta ofrece la interpretación que hace uno de los personajes sobre la aparición, relacionada con la guerra que libran Dinamarca y Noruega, y en la última, Horacio ofrece a los soldados información sobre el papel del rey Hamlet en la guerra, y la forma en la que el rey de Noruega tuvo que ceder la posesión de sus tierras. La economía verbal y la capacidad de sintetizar visualmente los hechos, sin excluir detalles y destreza expresiva, se hacen manifiestas en estas viñetas de cromática tonalista.[20]

En la tercera plancha se vuelve a hacer uso de viñetas conceptuales —al utilizar una lanza, una espada y el borde de la capa del hijo del rey Fortimbras como calles o bor-

griega se puede observar en decorados de un calyx-kater, Disponible en: The British Museum (n.º 1856.1213.1). En una cerámica ática de figuras rojas del 480 d. C., se representa a Dionisio (Baco) y una sucesión de imágenes de una pareja, obra atribuida a Triptolemos, pintor griego, que se encuentra en el Departamento de Arte Etrusco, Romano y Antigüedades del Museo de Louvre (G 138, catálogo). El Bosco lo utilizó en el primer panel del *Tríptico del carro de heno*; Sandro Botticelli en el fresco *Prove di Cristo* (1480-82).

[20] Uso de un color en diferentes tonalidades.

des de la viñeta—, el uso de azules y verdes empleado para indicar la temporalidad nocturna cede paso a otros colores en esta primera viñeta, donde vemos al hijo del rey de Noruega liderando una batalla, mientras en un cartucho se aclara su deseo de reconquistar lo perdido por su padre. La escena de la viñeta se presenta como una retrospección o *flashback* de cine. En las viñetas inferiores se vuelve a uso de elementos arquitectónicos para delimitar los espacios y se vuelve a representar el cinetismo en descomposición de sus distintas etapas por multiplicación del personaje en la segunda viñeta. Se empleará ahora el mismo cromatismo utilizado en las dos primeras páginas, para indicar el retorno de la acción al lugar y momento de la escena nocturna. De este modo toda la escena primera del primer acto —aproximadamente 190 versos—, en que participan Bernardo, Francisco, Horacio, Marcelo y el fantasma, se condensa en tres planchas. Pese a esto, la narración gráfica manifiesta una clara intertextualidad cinematográfica, al mismo tiempo que se presenta más próxima que otras adaptaciones, al recuperar la mayoría de los acontecimientos referidos en el texto de Shakespeare.

La hipertextualidad de la historieta que estudiamos constituye una transformación estilística sin función degradante ni humorística, ni de imitación satírica o paródica. La naturaleza de la variación que opera en la nueva obra se centra en la reducción del escrito, en una economía verbal y visual, y en la adaptación del lenguaje a una cultura y estilo propio de la época y lugar en que se realiza la adaptación gráfica dirigida a jóvenes lectores. Este último procedimiento, el de la actualización del lenguaje, es considerado por Genette como una modalidad hipertextual de «travestimiento pues se trata de transcribir un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de la palabra. El travestimiento es lo contrario de un distanciamiento: naturaliza y asimila, en el sentido (metafóricamente) jurídico de estos términos [...] actualiza».[21] Genette entenderá esta transformación del hipotexto como un proceso que se hace básicamente imitando el estilo de otro u otros textos, estos más difusos, por ello inidentificables y no intertextuales, pero que corresponden a un discurso o tradición popular.[22] Este fenómeno queda más claro si consideramos que en la historieta se recuperan elementos y ciertos rasgos estilísticos de algunas versiones cinematográficas previas a la historieta,[23] pero también de algunas de las versiones escénicas realizadas para públicos italianos y libros ilustrados, que funcionan como modelos genéricos en la adaptación de de Luca.

La siguiente escena de la obra, que tienen lugar en el salón del palacio y en la que participan numerosos personajes, se condensa en una plancha y una viñeta —en esta última las figuras de Gestrudis, Claudio y Hamlet aparecen yuxtapuestas en distintas dimensiones—. En el nivel del lenguaje verbal se confirma la síntesis y la actua-

[21] Genette, G. *Op. cit.*, p. 78.

[22] *Ibid.*, p. 43.

[23] Entre las que se encuentran los filmes de Tony Richardson (1969), Grigori Kozintsev (1964), John Gielgund (1964) y Philip Saville (1964).

lización de la lengua, pero también el borrado de diversas ambigüedades presentes en la obra original, y el énfasis en ciertos elementos. Por ejemplo, en la historieta se plantea de manera explícita que Hamlet no sucede a su padre en el trono —lo que era su derecho—, porque su tío ha generado astutamente una situación para asumir la corona que no le correspondía —al casarse con la viuda de su hermano—. También se presenta de modo muy evidente la sumisión de Polonio a Claudio, debida a beneficios recibidos para su hijo, y la no aceptación por parte del pueblo del nuevo rey. Además, aunque modificando el sentido que el juego de palabras tiene en la obra de Shakespeare, en la historieta se recupera con variaciones el parlamento de Claudio: «*Caro nipote e figlio mio*» [Querido sobrino e hijo mío], y la respuesta de Hamlet «*Un po piu che nipote e meno che filgio…*» [Un poco más que sobrino y menos que un hijo…].[24]

Dentro de las transformaciones discretas que se manifiestan en la historieta tendríamos que incluir la traducción interlingüística de palabras en inglés que se permutan por otras que funcionan como relativos sinónimos de ellas en italiano. Fenómeno este que también afecta a la permutación de vocablos y enunciados propios de finales del siglo XVI y principios del XVII, por términos de uso en 1975, en una lengua y tradición cultural muy distinta a la de Shakespeare, quien vivió el contexto de una reforma religiosa «que afectó la retórica y la liturgia pero también la distribución de los bienes materiales y del poder político».[25] Lo que no es poco importante si consideramos que algunos estudiosos de Shakespeare han destacado que las actitudes y comportamiento de Hamlet tienen una base religiosa, recrean y debaten valores morales,[26] en un contexto de corrupción y del crimen cometido por quien detenta la corona, al mismo tiempo que los hechos se ubican en la época de un personaje legendario escandinavo medieval, generando tensiones ideológicas y religiosas complejas que atañen al anglicanismo y al catolicismo medieval.

En el nivel de las imágenes podemos observar que de Luca emplea una gráfica de líneas limpias, una figuratividad con pureza de formas, un cromatismo preciso dentro de las posibilidades de la impresión a color de su época, y nuevamente pone en crisis la función que, como unidad de medida temporal y espacial, suele cumplir la viñeta,

[24] En la obra original estos parlamentos corresponden a: «*But now, my cousin Hamlet, and my son…*» [Pero ahora, mi primo Hamlet, y mi hijo] y «*A little more than kin, and less than kind*» [Un poco más pariente, y menos amable]. SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Barcelona, Penguin, 2015. Traducción de Tomás Segovia. En esta línea, Horace Howard Furness (1877) señala que Hamlet juega con el proverbio: «*The nearer in kin, the less in kindness*» [Cuanto más cercano en la familia, menos amable], y Claudio es ahora padrastro de Hamlet, es un poco más su pariente. En la obra, el rey Claudio se refiere a Hamlet como su primo, aunque es su sobrino, punto sobre el cual se han dado muy diversas explicaciones, sin que sea posible establecer cuál es la más acertada.

[25] ALTAMIRANDA, D. «La época de Shakespeare: cultura, sociedad y economía desde una perspectiva literaria», en *Revista Cultura Económica*, n.º 91 (2016), p. 34.

[26] ABDULAZIZ ALSAIF, O. «The significance of religion in Hamlet», en *Journal of English and Literature*, n.º 9, vol. 3 (2012), pp. 132-135.

elemento que Scott McCloud denominó «el icono más importante del cómic»[27] y que Eisner consideraba un dispositivo fundamental para la transmisión del tiempo,[28] pues incluso cuando se trata de una viñeta a página completa, la viñeta convencionalmente representa solo un lapso y una ubicación. Aunque estamos totalmente de acuerdo con las objeciones que Gerardo Vilches[29] hace a McCloud sobre el concepto de clausura que acompañaba a la definición de viñeta, debemos destacar que en la publicación en que Gianni de Luca edita su obra, por estar dirigida a lectores muy jóvenes, se aplica con frecuencia esa concepción. Pero de Luca, en cambio, hace que también en la cuarta página, en una misma viñeta, estén representados distintos momentos de la acción y distintas ubicaciones de los personajes, introduciendo el discurrir, el desplazamiento espacio-temporal. Lo hace en forma recurrente y con notable destreza, pues en el panel logra representar ocho momentos distintos, al mismo tiempo que vuelve a generar el efecto de *zoom* de acercamiento, separando claramente los espacios de Hamlet, el de Gestrudis y Claudio, y el de los personajes secundarios. El efecto que se produce en el panel gráfico resulta similar al de la fotografía de la exposición múltiple, en la que los movimientos pueden registrarse en sus distintos instantes, en una sola impresión, pero además estructura la página como una suerte de tríptico, al dividirla verticalmente en tres zonas, y hace transitar de una viñeta colindante al margen, hacia la central, al personaje de Hamlet, expresando gráficamente su sentir sobre la situación ilustrada —su madre compartiendo el trono con su tío— y su posterior incorporación a la escena principal. Lo mismo hará en la página en que los reyes hablan con Rosencrantz y Guildenstern sobre su misión y con Polonio sobre la razón de la locura de Hamlet, donde la página se divide verticalmente en tres zonas sin indicadores intericónicos, sino indicada por la distribución de los personajes.

En la historieta, Hamlet ha sido representado como un joven casi platinado y totalmente vestido de negro, como fuera tradicional en versiones fílmicas previas a la historieta y en muchas obras plásticas —de artistas como Northcote, Lawrence, Maclise, Morris Hunt, Delacroix, Dagnan-Bouveret, Manet, etc.—. Pero su vestuario difiere del que fuera distintivo de la gráfica de los siglos xvii y xviii —en que se representaron a los actores Betternon y Garrick como Hamlet—, y muestra una marcada estilización, dota de juventud y de un fuerte contraste cromático al protagonista, que visualmente pasa de estar apartado en un espacio marginal, al primer plano de la página. Claudio y su esposa portan atuendos con algunos detalles isabelinos[30] y el resto de personajes ropas renacentistas un tanto medievalizantes.

[27] McCloud, S. *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York, William Morrow Paperbacks, 1994, p. 98.

[28] Eisner, W. *El comic y el arte secuencial.* Barcelona, Norma Editorial, 1985, p. 30.

[29] Vilches, G. «El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 1, 2019, pp. 203-217.

[30] Adornos, corte del vestido femenino, mallas masculinas.

En esta historieta, el color sirve para expresar contrastes que involucran también aspectos caracterizadores de los estados emocionales de los personajes,[31] para señalar cambios espacio-temporales —como las retrospecciones—,[32] o el paso de un exterior a un interior,[33] contribuye a representar las cualidades de la iluminación,[34] y también se manejan simbólica y narrativamente, para exponer las tensiones y motivaciones que impulsan a los personajes. Por ejemplo en la página en que Hamlet y Ofelia dialogan, él vestido de negro y ella de rojo significativamente, en la escena de duelo en que los combatientes visten ambos de blanco y negro, señalando su equidad en oposición, en la página de los actores vestidos con colores festivos en contraste con el atuendo de Hamlet, o en la página del cementerio, en cuyo paisaje dominan los grises, los tonos apagados, que connotan tristeza. En otras ocasiones el color sirve a la denominada perspectiva atmosférica,[35] pues los personajes pierden color, o se tiñen de azul, se tornan monocromáticos, en la lejanía,[36] y recobran color en su aproximación —por ejemplo, cuando la reina va saliendo del fondo y va adquiriendo un color cada vez más intenso—.[37] El color también destaca la importancia de los personajes en la escena —pues se emplea el monocromatismo para los personajes secundarios—, crean ritmos, como en la composición a doble página que ilustra la muerte del rey Claudio.[38]

En su conjunto y debido a la ausencia de elementos burlescos, la hipertextualidad en el caso de esta historieta es más próxima a lo que Genette designa como «pastiche», modalidad que mantiene con su texto de referencia una relación que no excluye diferencias, pero incluye similitudes funcionales y cierta identidad, al menos con algunas de las acciones y roles de los personajes, trasposiciones que competen a elementos argumentales y de tipología dramática, así como correspondencias verbales, paráfrasis, intensificaciones y reforzamientos —que tienen lugar mediante la ilustración de situaciones y acciones contenidas en el texto original, acompañadas por textos verbales que pueden corresponder o no a dicho texto original de que se parte.

[31] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 12; Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 17.

[32] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 10; Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8; Luca, G. de y Sigma, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 6.

[33] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 11 y 12; Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 11.

[34] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 19.

[35] Teorizada por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura.*

[36] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 16; Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 6; Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 8.

[37] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 9 (1976), p. 9.

[38] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 10 (1976), pp. 30-31.

Las transformaciones por reducción tienen «el efecto de sugerir que los elementos seleccionados se bastan a sí mismos y producen un sentido satisfactorio, a menudo poco alejado del sentido global original»,[39] pero toda omisión y toda reducción implican transformaciones semánticas, y lo mismo se aplica a las ampliaciones o expansiones. Consideremos que en la historieta el célebre monólogo de Hamlet solo es insinuado, se omiten varias escenas, otras manifiestan notables reducciones en sus parlamentos, en tanto se añaden algunos detalles ajenos al texto original. Ambas, ampliaciones y reducciones, constituyen intervenciones de manipulación relativamente fáciles de identificar en el nivel verbal, pero en el caso de un *fumetto* tendríamos que considerar otros signos, pues el hipertexto puede también incorporar elementos, ampliar o modificar ciertos pasajes, mediante la introducción de gestos, movimientos, vestuarios y escenarios, que no están incluidos o son distintos a los del texto verbal original; o pueden corresponder en cierta medida a ellos, pero implica también variaciones de otro tipo. Además, la imagen cumple también con una función condensadora de lo que tendría que expresarse con abundantes palabras. Así ocurre en la quinta página, en la que hemos identificado una viñeta con yuxtaposición de personajes, se trata de una viñeta diagonalizada y a color que introduce un contraste cromático, entre los reyes y Hamlet, quien figura en el primer plano, en dimensiones más reducidas. Además, conectando esta viñeta con la segunda de la página, aparece nuevamente la misma figura de Hamlet, pero más pequeña y en bicromatismo, de pie ante unos escalones que lo conducen a un corredor por el que avanzan hacia él Horacio y dos soldados, Marcelo y Bernardo, representados también al fondo del corredor, cuando inician su avance por él. El efecto generado por estas imágenes es que Hamlet está empequeñecido por los reyes y pasa de hacer un esfuerzo por cumplir con lo que su madre le solicita, y que él acepta dándole la espalda, al estado marcadamente sombrío e introspectivo de su duelo por la muerte del rey, situación que el texto del cartucho refuerza, al mismo tiempo que expone la sospecha que Hamlet tiene sobre su tío, por lo que requiere llegar a la verdad, y accidentalmente se topa con quienes lo conducirán ante el fantasma de su padre. En el escenario se observan elementos arquitectónicos que remiten al periodo medieval, y los atuendos de los soldados y Horacio refieren también al mismo periodo, mientras que el atuendo de Hamlet resulta diferenciado, es más renacentista y a la vez similar al de un bailarín de ballet, lo que aporta ciertas connotaciones para el personaje: lo correlaciona con el pensamiento humanista del Renacimiento y lo caracteriza como ágil físicamente. El escenario, aunque estrecho, es profundo y el encuadre resultante de la viñeta es el de un plano de profundidad, que se combina con dos tomas de seguimiento de los personajes, unas para Hamlet, y otras para Horacio y los soldados que convergen desde direcciones distintas hacia un mismo punto.

La gráfica no solo va a representar el desplazamiento temporal-espacial, también representará el tránsito psicológico y emocional de los personajes, mediante los colores y la sucesión de las imágenes, los gestos somáticos y fisonómicos.

[39] Genette, G. *Op. cit.*, p. 60.

En la plancha siguiente, de viñeta de página completa, se representan cuatro momentos distintos del diálogo de Hamlet con Horacio y los soldados, delante de un fondo neutro, sin más elementos que las sombras proyectadas en el piso. Este fenómeno se torna más importante si consideramos lo que ha señalado Foakes sobre la forma en que se «ha perpetuado la idea de que los teatros isabelinos tenían un escenario desnudo e instalaciones mínimas»,[40] porque la historieta incluye escenarios específicos que representan los espacios de la acción, y algunos de ellos tienen mínimos elementos, corresponden a escenarios casi desnudos, afines a los que se suponen propios del teatro isabelino; pero otros no, y guardan mayores relaciones con escenarios de filmes, pero también con la función que los elementos arquitectónicos desempeñaran en la pintura narrativa de los frescos y paneles pictóricos renacentistas italianos.

De acuerdo con lo señalado por Paula Baldwin Lind, algunas de las características del espacio escénico que involucraba la representación de obras de Shakespeare en su contexto original, era que los espacios se construían principalmente mediante sugerencias y palabras, en lugar de mediante elementos escenográficos:

> En el Globo, la mayor parte de los espacios [...] que crean los actores en complicidad con el público se configuran mediante la palabra poética que el verso shakespeareano deja fluir para transformar el escenario vacío en un espacio moldeable, flexible y expandible, ya que las escenas trascienden los contornos físicos y transportan al público a mundos que no caben, por así decirlo, sobre la plataforma de madera de solo trece metros de ancho por ocho de profundidad.[41]

Este último rasgo del espacio teatral, la creación en complicidad entre actores y la imaginación del público sobre los espacios sugeridos mediante la palabra, es muy importante y marca una diferencia notable respecto a la posibilidad de creación de escenarios frente a la que se encuentra el ilustrador, que en las páginas siguientes representará una vista en picado de diversos elementos propios de una edificación románica fincada sobre la roca, con almenas, murallas, torres, una ventana por la que sale la luz y se vislumbra el interior. Se trata de una edificación con alféizares, escalones, un castillo próximo al mar, a un acantilado, donde en otra viñeta las aguas rodean y chocan contra una formación pétrea afilada que sirve de paralelo a la figura del fantasma del rey Hamlet, que se cierne hierático en su armadura, en lo alto de un cielo oscuro. La escenografía tiene aquí una importancia destacada, ya que configura una suerte de

[40] Texto original: «De Witt drawing of the Swan has perpetuated the idea of the Elizabethan theatres as having a bare stage and minimal facilities, but other evidence suggests rather that their accommodation and equipment were continually being improved». Foakes, R. A. «Payhouses and players», en Braunmuller, A. R. y Hattaway, M. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. London, Cambridge University Press, 2003, p 17.

[41] Baldwind Lind, P. «Todo el mundo es un escenario: estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina», en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 102 (2020), pp. 103-104.

laberinto arquitectónico por el que se desplazan los personajes del drama, observados desde una perspectiva cuya altura aérea correspondería a la mirada de Dios.

En varias ocasiones, es a través de los elementos escenográficos que la historieta ofrece variaciones significativas de índole semántica con respecto a otras versiones realizadas. Un ejemplo importante de este fenómeno lo encontramos en la página en que seis de las siete viñetas muestran la morfología de vitrales medievales,[42] y en las que se ilustra, a modo de *flashback*, el relato que el fantasma hace a Hamlet sobre la forma en que su hermano lo asesinó. El formato de las viñetas que imita el de los vitrales góticos, que ofrecían en ocasiones un recorrido secuencial de las escenas representadas, de relatos religiosos —ilustrados también en frescos, mosaicos y polidípticos plásticos—, connota en cierto sentido la denuncia que el rey hace, presenta su asesinato como un acto equiparable al crimen contra una figura digna de veneración, religiosa. Se manifiestan así contenidos que tienen otros matices en la pieza teatral, al mismo tiempo que se recuperan elementos de una tradición cultural católica, de manera más evidente.

Otros diseños conceptuales arquitectónicos de las viñetas tienen lugar en la historieta, por ejemplo, cuando de Luca adopta el formato de cinco vanos de los arcos ojivales de una arcada del palacio y en la siguiente página continua con este diseño en siete vanos más, para representar en doce viñetas sucesivas la escena del V acto,[43] en que Hamlet habla con Horacio y un caballero sobre el combate con Laertes, escena que en la pieza teatral tiene lugar en un salón del palacio de Elsinor. En otras ocasiones el diseño conceptual de la viñeta adopta el formato del vano de una puerta o de parte de un muro tras el cual se oculta Hamlet,[44] pero también se emplea como elemento de separación entre viñetas la superficie del mar[45] o las astas de dos banderolas,[46] el borde del tapiz en que se ocultaba Polonio,[47] e igualmente encontramos en otras páginas la presencia de marcos de viñeta y de calles con color,[48] calles en blanco,[49] o simples líneas de recuadro,[50] y tampoco es extraño que se representen figuras o elementos que

[42] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8.

[43] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), pp. 10-11.

[44] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 8.

[45] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 7 (1976), p. 6.

[46] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 11.

[47] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p.9.

[48] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 11; Luca, G. de y Sigma, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 15.

[49] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 9; Luca, G. de y Sigma, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 16.

[50] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 19; Luca, G. de y Sigma, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 6.

traspasan esos marcos o esas calles, para darle dinamismo al diseño de las página en que encontramos también viñetas claramente delimitadas, como ocurre en la página en que se ilustra el suicidio de Ofelia, presentado a modo de una retrospección que interrumpe la conversación sostenida por Claudio, Gestrudis y Laertes, luego del diálogo, en tránsito semicircular y a doble página, que han sostenido Claudio y Laertes para planear la muerte de Hamlet.

En otros casos, Hamlet se traslada de la parte superior y exterior del castillo a su interior. Lo vemos en el campo de batalla montando a caballo, también en el interior de una nave, donde se levanta del lecho, saca de su cofre el escrito que debe llevar a Inglaterra, lo vemos saltar de la nave en que viaja a la nave pirata, en medio de un océano donde hay otros barcos, desplazarse de la popa a la proa sobre la cubierta de la nave pirata, «transitar» y dialogar y discutir por diversos espacios del cementerio, lugares que han sido representados detalladamente y para permitir la representación de su desplazamiento cinético por fases de multiplicación de las figuras en un mismo panel visual, y en donde además la solidaridad icónica de las imágenes dictan que el tiempo representado en el panel se abra a momentos anteriores, posteriores y a circunstantes.

En varias ocasiones la representación del espacio recuerda a la de los maestros italianos de la pintura narrativa del *Quattrocento*, como Masaccio —en la Capilla Brancacci—, Filippo Lippi o Domenico Ghirlandaio —en la Capilla Tornabuoni—. Lo anterior se constata, por ejemplo, en la página en que Hamlet, único protagonista del espacio, representado como en un corte alzado, perspectivado y arquitectónico en el que vemos la caja rectangular del interior de un salón, de modo similar a como lo hiciera Ghirlandaio en *El nacimiento de san Juan Bautista* (fresco de 1486), donde el personaje recorre el espacio en su longitud y amplitud, haciendo un círculo y un semicírculo, mientras pasa del fondo hacia delante del espacio en el que solo hay elementos decorativos en muros y pisos. Lo vemos transitar pensativo y con un libro en sus manos, sus movimientos están representados a través de dieciséis poses diferentes que lo muestran primero con la cabeza baja, luego a alturas distintas hasta doblar su cuerpo un poco al cerrar el libro previamente abierto. Por la forma en que está estructurada la ilustración la secuencia se desarrolla en fases, correspondientes a momentos distintos. Se trazan las distintas poses del príncipe como si se tratara de una secuencia de animación descompuesta en sus puntos clave y en algunos puntos intermedios, su trayectoria parece sugerir que podría repetirse la acción, efecto generado porque lo vemos entrar desde el fondo y salir en el primer plano conectando ambos planos por la idea de traspaso de un umbral, además trazando un círculo y un semicírculo en su transitar.[51]

En otra página de la historieta, en que se expone la causa de la locura de Ofelia (la muerte de su padre) observábamos que el espacio se divide por la presencia de un

[51] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 18.

muro perpendicular a otro muro del fondo,[52] como hace Domenico Ghirlandaio en *La Visitación*, fresco de la capilla Tornabuoni de la basílica de Santa María Novella (Florencia, 1485-1490).

El fenómeno de representación múltiple en un mismo panel también se verificará en varios diseños a doble página, en los que el espacio imita más claramente un escenario teatral casi vacío, donde los personajes, multiplicados en distintas poses y ubicaciones, para sugerir sus movimientos y desplazamientos, se disponen en trayectorias que guían la mirada del espectador, mediante el recurso llamado por Lew Andrews (1998) «narrativa continua» y que otros autores denominan «representación en proceso multifase»,[53] y que Matteo Stefanelli (2008) llamó «figuración múltiple estroboscópica», por representar los distintos momentos de una acción que quedan inscritos en una misma viñeta o panel, de manera que el panel contiene información visual de los distintos instantes comparable a una secuencia de viñetas. Mediante la composición a doble página de Luca gestiona el espacio como el de un proscenio y sitúa al lector-espectador cerca y en un lugar ligeramente elevado, como en un palco, y al hacerlo, le da la oportunidad de seguir la acción que se representa ante sus ojos, transformando a los personajes en actores y trasponiendo elementos propios de la representación escénica a la historieta.

Esta recuperación de elementos de lo escénico hace que sea importante destacar que el vestuario representado en la historieta no corresponde al vestuario de la época de producción de la pieza teatral, no al menos en el caso de la mayoría de los personajes. Para constatar este punto bastaría comparar los vestuarios presentes en diversas obras plásticas de la época y los que figuran en las páginas de la historieta. El vestuario, como algunos elementos escenográficos, busca sugerir una época previa, más próxima a la Edad Media y al contexto en el que se desarrollarían los acontecimientos de la pieza teatral, pese a que algunos de los vestuarios correspondan un poco más al periodo isabelino. Sobre el vestuario teatral en el periodo isabelino se ha señalado que se caracterizaba por el anacronismo y el lujo, pues se interpretaba con vestuarios que no correspondían a la época de la obra,[54] los actores vestían como se vestía cotidianamente, pero debían utilizar prendas de calidad para evitar que el público notara deficiencias, para ello recurrían a la donación o préstamo de prendas de la nobleza, y a la compra de vestuario,[55] pues el lujo de los atuendos debía atraer la atención del espectador. Dado que los personajes femeninos eran interpretados por hombres, se recurría a pelucas y el maquillaje alcanzó desarrollo. Durante el reinado de Jacobo I

[52] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 7 (1976), p. 9.

[53] Mikkonen, K. *The Narratology of Comic Art*. New York, Routledge, 2017, p. 56.

[54] Marenco, F. «Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno», en Alonge, R. y Bonino G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 311-316.

[55] Guardenti, R. «Il costume in scena», en Alonge, R. y Bonino G. D. (dir.). *Op. cit.*, p. 1099.

—que inicia en 1603— las prácticas anteriores no se modificaron mucho, aunque progresivamente los roles de los actores se fueron caracterizando por ciertos vestuarios. Cecile de Banke (1954) ha descrito detalladamente las características de las prácticas vestimentarias en la época de Shakespeare.

La trasposición de los recursos teatrales y cinematográficos también se verifica en el empleo de los signos gestuales. El gesto somático (pose corporal) expresa el sentir del príncipe ante el alejamiento del fantasma de su padre, representado metafóricamente como una variante del diseño de muñecas rusas que van empequeñeciendo sus dimensiones interiores.[56] En tanto el gesto fisonómico (expresión facial) expone las transiciones emocionales por las que pasa Hamlet antes de demandar que guarden el secreto de su entrevista con el fantasma de su padre,[57] o cuando se finge loco.

Otro fenómeno notable es que cada página de la historieta propone un recorrido distinto de la mirada marcado mediante la disposición de la figuras, cuya ubicación puede iniciar en la parte superior derecha y trazar una trayectoria vertical descendente y luego horizontal, o diagonalizada hacia la derecha, hacia la izquierda, puede también bifurcarse, tornarse zigzagueante, ir de un primer plano ubicado abajo a la izquierda y llevarnos luego hacia el último plano opuesto del fondo, para luego volver en curva, sin generar confusión, pese a que las páginas estén vulnerando la convención del orden de lectura de las imágenes en la historieta en Occidente y Oriente, porque a la trayectoria de las figuras la acompaña los globos que contienen las palabras. Estos recorridos corresponden a coreografías, trazan formas metafóricas que expresan la intensidad y el ritmo de las acciones, de las emociones de los personajes. Podemos observar que de Luca concibe el espacio como un cineasta —en las primeras páginas—, en otros casos como un director teatral —en las últimas páginas—, o un pintor de frescos renacentistas, pero también como un coreógrafo que se expresa a través de los desplazamientos y movimientos corporales de los protagonistas en el espacio.

Los elementos iconológicos presentes en la historieta remiten a tradiciones iconográficas católicas eventualmente; el ejemplo el más claro es la figura de Hamlet muerto y levantado por un grupo de soldados. En el diálogo, esta tradición se hace patente cuando Hamlet pide protección de los «Ángeles y ministros de gracia» y añade, al preguntarle al fantasma: «¿Por qué tus benditos restos han desgarrado el sudor de la muerte?».[58] Lo mismo ocurre cuando Hamlet pide misericordia a Dios repetidamente.[59] Pero estos elementos no figuran en tensión con otros que refieran al anglicanismo. Los motivos que mueven a Hamlet son aquí proteger a su madre, el honor de su

[56] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 9.

[57] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 10.

[58] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 7.

[59] Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8.

familia, hacer justicia contra la acción fratricida de su tío y dar respuesta a la solicitud del fantasma de su padre muerto. El personaje expone su voluntad de fingirse loco claramente. El intento de su tío de que lo asesinen le otorga nuevas justificaciones a sus actos, del mismo modo en que su actitud ante Ofelia adquiere explicación inequívoca. Se evita la interpretación edípica del personaje y mostrar claramente el asesinato de Claudio. Además Hamlet expresa antes de morir su voluntad de que Dinamarca sea gobernada por el hijo del rey Fortimbras.

Se han destacado en las imágenes las representaciones de acciones de aventura: la presencia a caballo de Hamlet en el campo de batalla, su estancia en los barcos, el combate que se desarrolla en varias páginas y es con florines, no con sables o con espadas. Asuntos que incorporan atractivos a lectores jóvenes por relacionarse con historias de aventuras.

Conclusiones

Aunque se ha enfatizado como elemento innovador de esta historieta el uso reiterado y de un modo extraordinario, con audacia y excelencia, de la modalidad de representación del cinetismo en narrativa continua, este recurso gráfico está lejos de ser la única aportación experimental que incluye esta adaptación. Gianni de Luca violenta también reiteradamente el orden de lectura tradicional de la página de historieta, crea ritmos visuales a través del uso de distintas trayectorias, hace coparticipar a la historieta de las modalidades compositivas y del uso del espacio que caracterizara el arte de la pintura narrativa renacentista, del teatro, del cine, de la danza, introduce viñetas conceptuales y mimetizadas mediante elementos figurativos, juega y experimenta con el uso de disposición de los límites intericónicos, demuestra una documentación académica en la configuración de escenarios y vestuarios, un uso del signo somático y fisonómico que conjuntan los que son dominantes de la cinematografía o del teatro, desarrolla soluciones expresivas que incluyen lo metafórico. Demuestra que el color no es un elemento accesorio en la narrativa gráfica. Es decir, rompe repetidamente con las convenciones que operan como un marco impuesto por la tradición de su época en la historieta, para renovarlas, mediante recursos de amplia tradición reutilizados en formas novedosas, eficaces y expresivas, creando páginas inéditas. Esta modernización no excluye anacronismos, reducciones, ampliaciones, la reinterpretación, que de otras formas practicaron autores tan célebres como Alfred Jarry, Corneille y el propio Cervantes. Conjunta tradición e innovación armoniosamente, y en el caso de esta historieta implica también eliminar las tensiones ideológicas entre dos tradiciones religiosas distintas, para acentuar los elementos de la propia tradición cultural del artista, creando una historieta de diseños elegantes, en que se privilegia la representación de anécdotas que resultaran atractivas a un joven lector, sin olvidar algunos de los contenidos fundamentales de la compleja obra original de la que se parte para su adaptación.

Bibliografía

Andrews, L. *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge, Cambridge UP, 1998.

Baldwind Lind, P. «Todo el mundo es un escenario: estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina», en *Revista Chilena de Literatura,* n.º 102 (2020), pp. 83-117.

Banke, C. de. *Shakespearean Stage Production, Then and Now*. London, Hutchinson, 1954.

Bragaglia, L. *Shakespeare in italia. Personaggi ed interpreti fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in italia 1792-2005*. Bolonia, Paolo Emilio Persiani, 2005.

Brunoro, G. «Analizzando l'Amleto di Gianni De Luca», 2013. Disponible en: https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2013/05/14/analizzando-lamleto-di-gianni-de-luca/

Caretti, L. «Le attrici di Ofelia: immagini e voci», en *Paradigmi: rivista di critica filosofica*, n.º 1 (2015), pp. 93-110.

Corbacho Sánchez, A. y Conejero Magro, L. J. «Ambigüedad en el léxico económico de *Hamlet* (1.3.88-136) y su tratamiento en la versión alemana de August Wilhelm Schlegel», en *Alfinge*, n.º 30 (2018), pp. 9-25.

Eisner, W. *El comic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 1985.

Faeti, A. «L'eleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27.

Foakes, R. A. «Payhouses and players», en Braunmuller A. R. y Hattaway, M. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. London, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-52.

García Picazo, P. «Hamlet y Segismundo como emblemas políticos del sistema de estado europeo del siglo xvii: algunas perspectivas teóricas internacionales», en *Studia Historica. Historia moderna*, n.º 1, vol. 40 (2018), pp. 461-501. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6499019

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

Gravett, P. «De Luca e Amleto: pensare fuori dagli schemi», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 297-305.

Greimas, A. J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1987.

Guardenti, R. «Il costume in scena», en Alonge, R. y Bonino, G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 1067-1100.

Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.

Luca, G. de y Sigma. «Amleto», *Il Giornalino*. n. º 3, pp. 8-13; n.º 4, pp. 6-11; n.º 5, pp. 14-19; n.º 6, pp. 6-11; n.º 7, pp. 6-11; n.º 8, pp. 6-11; n.º 9, pp. 6-11 y n.º 10, pp. 28-33 (1976). Disponible en: https://corrierino-giornalino.blogspot.com/2009/01/amleto.html

McCloud, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, William Morrow Paperbacks, 1994.

Marenco, F. «Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno», en Alonge, R. y Bonino, G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 277-320.

Mikkonen, K. *The Narratology of Comic Art*. New York, Routledge, 2017.

McNicol, S. «Releasing the potential of Shakespearean comic book adaptations in the classroom: A case study of Romeo and Juliet», en *Studies in Comics*, n.º 1 (2014), pp. 131-54.

Raffaelli, L. «Il mistero De Luca», en *De Luca. Il disegno pensiero*, Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 307-15.

Raffaelli, L. «Gianni De Luca. L'autore italiano che ha rivoluzionato il linguaggio del fumetto», en *La Reppublica,* 2021. Disponible en: https://www.repubblica.it/cultura/2021/06/01/news/gianni_de_luca_l_autore_italiano_che_ha_rivoluzionato_il_linguaggio_del_fumetto-303779892/

Rima, M. «Quando la pagina è un palcoscenico: i graplic novels shakespeariani de Gianni de Luca», en Between, n.º 15 (2018), pp. 1-28.

Roche, D., Schmitt, I. y Mitaine, B. (eds.), *Bande dessinée et adaptation*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Palcal, 2015.

Sosa Ojeda, S. S. «Revitalizar a Shakespeare con la palabra: la selección de la traducción como una encrucijada», en Engert, V., Marra, E. y Ravelli, M. L. (comps.), *Hamlet, la palabra ahogada*. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2020, pp. 36-41.

Stefanelli, M. «L'architetto e la vertigine della pagina», de *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 265-277.

Vilches, G. «El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 1 (2019), pp. 203-217.

Una heterotopía del odio: el antisemitismo nazi en un libro denunciado por Borges

A Heterotopia of Hatred: Nazi anti-Semitism in a Book Denounced by Borges

Gustavo Faverón Patriau

Bowdoin College

Gustavo Faverón Patriau es autor de las novelas *El anticuario* y *Vivir abajo*, la colección de ensayos *Puente aéreo* y los libros de teoría y crítica *Rebeldes*, *Contra la alegoría* y *El orden del Aleph*. Doctorado en Cornell, es profesor de literatura hispana en Bowdoin, donde ha sido director del Programa de Estudios Latinoamericanos. Anteriormente fue profesor en Stanford y la Escuela de Lenguas de Middlebury. Ha sido director de las revistas *Somos*, *Dissidences* y *La Vaca Multicolor*.

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 9 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1676

Resumen

El presente artículo estudia tanto un ejemplo de las tácticas gráficas de propalación del discurso antisemita en la Alemania nazi (en el libro *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, de Elvira Bauer, publicado en 1936) como la crítica de esas tácticas, ensayada meses más tardes en dos reseñas escritas por Jorge Luis Borges. Una noción central en este análisis será la idea de heterotopía, que Foucault desarrollara tres décadas después a partir de su propia lectura de otros textos borgeanos.

Palabras clave: antisemitismo, Borges, Foucault, heterotopía, propaganda

Abstract

This article studies one instance of graphic tactics of dissemination of antisemitic discourses in nazi Germany (as found in the book *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, by Elvira Bauer, published in 1936) as well as Jorge Luis Borges's contemporary criticism of those tactics and that book. Central in this analysis will be the notion of heterotopia, advanced by Michel Foucault three decades later after his own reading of other texts by Borges.

Keywords: antisemitism, Borges, Foucault, heterotopia, propaganda

Cita bibliográfica

Faverón Patriau, G. «Una heterotopía del odio: el antisemitismo nazi en un libro denunciado por Borges», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 73-94.

En mayo de 1937, Jorge Luis Borges publicó, en el número 32 de la revista *Sur*, la reseña de un libro aparecido el año anterior en Alemania bajo el título *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.*[1] Un mes más tarde publicó, en el número del 11 de junio de la revista *El Hogar*, una nueva versión, curiosamente sintética, de la misma reseña. Poco se sabe sobre la autora del libro —la escritora y dibujante Elvira Bauer, cuyo rastro se pierde al final de la guerra—, pero mucho sobre la casa editorial que acogió —y sin duda encargó— el libro. Fue Verlag Stürmer, de propiedad de Julius Streicher, también director del infame *Der Stürmer*, quincenario que, sin pertenecer oficialmente al aparato propagandístico del nazismo, sirvió como una de sus piezas clave. *Der Stürmer* era tan desaforadamente, tan enloquecidamente antisemita, que en algún momento, a fines de los años treinta, Streicher fue percibido como una figura demasiado radical, incluso a juicio de otros jerarcas nazis, que veían en su perpetua campaña judeofóbica una obsesión irracional, que trascendía los cálculos políticos, ya aberrantes en sí mismos, del partido.[2] Terminada la guerra, Streicher fue juzgado y condenado a muerte por crímenes contra la humanidad, debido a que, según la consideración de sus jueces, *Der Stürmer* y Verlag Stürmer, con su aliento incendiario y su gigantesca popularidad, habían sido accesorios voluntarios en la maquinaria del genocidio. Pero antes, en 1937, cuando Borges escribió la reseña del libro de Elvira Bauer, apenas un año después de su primera edición, el volumen de la artista debutante iba por la tercera reimpresión y había vendido, según cálculos del mismo Borges, más de cincuenta mil ejemplares, *Der Stürmer* era el magazín más leído de Alemania y Streicher era una de las voces más influyentes en el país.[3]

A Borges, tanto las imágenes del libro como sus textos, que son poemas —breves rimas escritas a imitación de canciones de cuna tradicionales—, le parecen «exhibiciones de odio» que «pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito

[1] Bauer, E. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*. Núremberg: Verlag Stürmer, 1936. El título puede traducirse del siguiente modo: «No confíes en ningún zorro en el páramo verde ni en ningún judío por su juramento. Un libro de imágenes para grandes y chicos».

[2] Snyder, L. *Hitler's Elite: Biographical Sketches of Nazis Who Shaped the Third Reich*. New York, Hippocrene Books, 1989, pp. 50-51, 52-53.

[3] Discusiones detalladas de la cercanía con la que Borges siguió la evolución del rol del nazismo en Europa, el desarrollo de la guerra y, después, sus consecuencias, se encuentran en: Louis, A. «Borges y el nazismo». *Variaciones Borges*, n.° 4 (1997), pp. 117-136; y Faverón Patriau, G. «La modernidad y el mal: el Holocausto según Borges y la orilla como emplazamiento epistemológico», en Dabove, J. P. (ed). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh, I. I. L. I., 2008, pp. 103-124. Un estudio más específico de la forma en que Borges desmonta el discurso antisemita en busca de sus aporías se encuentra en Faverón Patriau, G. «*El orden del Aleph*. Barcelona, Candaya, 2022, pp. 251-297.

carnal», y en vista de ello, retóricamente, reta a los amantes de la pornografía a mostrarle «estampas eróticas» que sean de una naturaleza «más vil que alguna de las veintidós que componen el libro».[4] Es importante notar que esa es la primera observación de Borges sobre *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, porque esto nos dice con claridad que el escritor argentino percibe las imágenes del libro como su elemento central, por encima de la decena de poemas, dado que entiende el poder comunicativo y el riesgo doctrinario de los dibujos de Bauer, ciertamente más complejos y mejor articulados que sus textos, aunque imágenes y poemas se ofrezcan al lector como una unidad, como elementos complementarios: los poemas no son explicaciones de los dibujos, y los dibujos no son ilustraciones de los poemas, sino que ambos se retroalimentan. Borges entiende esa dinámica, y la explica: en el libro de Bauer, dice, «colaboran el verso (ya conocemos las virtudes mnemónicas de la rima) y el grabado en colores (ya conocemos la eficacia de las imágenes)».[5] Pero comprende que el elemento axial, la espina dorsal del conjunto, y por tanto el lugar donde reside su peligro mayor, es el elemento gráfico, su chocante discursividad visual. «Su objeto», escribe en la reseña, «es inculcar en los niños del tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío», y de inmediato indica que el libro es «un curso de ejercicio de odio».[6] La formulación es importante, porque denota que Borges ve en el libro una pedagogía —ese es el título de la reseña en *Sur*, «Una pedagogía del odio»—, es decir, un formulación didáctica y adoctrinadora, que mira hacia el futuro, hacia el futuro de su público inicial, que son los niños de las escuelas del Reich, pero también es un «ejercicio», una puesta en práctica, el despliegue de una enseñanza ya recibida, que no puede ser otra que la del antisemitismo tradicional de la sociedad alemana, que los nazis quieren exacerbar, para soltarla sobre sus presas, acrecentada y más dañina que nunca. La intuición de Borges no podría ser más precisa: aunque él probablemente lo desconozca, o no lo recuerde, la frase que sirve de título al libro, que es en sí misma una rima —debe leerse en cuatro versos tetrasílabos, dos de rima consonante en «eid» y dos de rima asonante en «u»: «*Trau keinem Fuchs / auf grüner Heid / und keinem Jud / bei seinem Eid*»—, es una cita atribuida a Martín Lutero, utilizada desde años antes en propaganda antisemita, revivida por Bauer de forma tal que su enseñanza para los niños de Alemania parece venir, no de ella, sino de la tradición alemana.[7] No era un gesto original de parte de Bauer: en los años treinta, en paredes públicas de diversas ciudades alemanas, se reprodujeron pinturas murales que representaban a Lutero gritándole esas mismas frases a un judío, al que recriminaba por la comisión de algún delito (FIG. 1). Pero, precisamente por no ser una muestra de originalidad, la alusión era altamente reconocible.

[4] Borges, J. L. «Una pedagogía del odio». *Sur*, n.° 32 (1937), pp. 80-81.

[5] Borges, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

[6] *Idem.*

[7] Roos, D. *Julius Streicher und Der Stürmer 1923-1945*. Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2014, p. 446.

FIG. 1. Postal alemana de principios de los años treinta. Pintura mural en Núremberg, hoy desaparecida. Tanto el mural como la fotografía son de autor desconocido. La postal fue impresa por la editorial Stoja, en Núremberg.

Borges explica por qué las imágenes de Bauer le parecen más efectivas que sus textos. Con «perplejidad», dice, lee al azar cualquier «poema didáctico» del libro, y de inmediato lo traduce: «El alemán es un hombre altivo que sabe trabajar y pelear. Por lo mismo que es tan hermoso y tan emprendedor, lo aborrece el judío» —Borges, quizás para afear el verso ante los ojos de su lector, formula una traducción en extremo prosaica, pero bastante literal.[8] Describe y traduce otros pasajes, para descartarlos no solo por su contenido explícitamente racista sino también por su escasa originalidad. «Los grabados son más astutos», dice, utilizando, al propósito, un adjetivo que Bauer, en alemán, esgrime contra los judíos.[9] En el ensayo original, en *Sur*, recién entonces pasa a describir algunas de las imágenes, siempre entendiéndolas como parte de un discurso, y por ello se siente en la libertad de comentar su lógica, o las debilidades de su lógica: «El alemán es un atleta escandinavo de dieciocho años, rápidamente caracterizado de obrero. El judío es un turco amulatado, obeso y cincuentón. Otro rasgo sofístico: el alemán acaba de rasurarse, el judío combina la calvicie con la suma pilo-

[8] Borges, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

[9] *Idem.*

sidad» (FIG. 2).[10] Pero, aunque sus términos provengan de la retórica lingüística y la lógica —habla de sofismas—, lo cierto es que su mirada se dirige a la construcción de la imagen, a la retórica de la imagen. Le molesta el abuso de la caricatura, lo incomoda la grosería de los contrastes pictóricos. Los colores de los grabados lo llevan a evocar esa reducción intelectual que habita en el centro del racismo moderno: la atribución de valor a los colores, la jerarquización de los colores.

FIG. 2. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.* Núremberg: Verlag Stürmer, 1936. Páginas no numeradas.

En las imágenes, el joven obrero ario de mirada altiva luce divinizado por contraste con su antagonista judío, de ojos esquivos.[11] Pese a presentarse como dos viñetas, lo cierto es que, si se le presta atención al paisaje, descubrimos que estamos ante un mismo espacio, un mismo sitio de representación, y a la vez no: los separa, apenas, el blanco de la página que se interpone entre las dos figuras —es el mismo cielo, el mismo suelo, la misma hilera de árboles a la misma altura, cercando las mismas casas—; incluso la zanja el joven abre en la tierra a sus pies es visible, todavía, a los pies del judío. A Borges lo irrita, sobre todo, la inexactitud de las descripciones: «Es muy sabido que los judíos alemanes son *Ashkenazim*, hombres de sangre eslava, rojizos»,

[10] *Ibid.*, p. 81.

[11] En un estudio reciente, Michael Ranta hace notar, brevemente, la caracterización de ambos personajes de la FIG. 2 en términos muy semejantes a los míos —y a los de Borges, en principio—. Ranta, M. «Master Narratives and the Pictorial Construction of Otherness: Anti-Semitic Images in the Third Reich and Beyond», en *Contemporary Aesthetics*, vol. 15 (2017), pp. 7-8. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/25/

escribe Borges. «En este libro», sin embargo, «los presentan morenos hasta la mulatez, para que sean el reverso total de las bestias rubias. Les atribuyen además el uso permanente del fez, de los cigarros de hoja y de los rubíes».[12] Visiblemente, Borges toma los términos de Bauer, y del antisemitismo nazi, para revertirlos y lanzárselos de vuelta: «las bestias rubias». Pero también asume, en su lenguaje, la gramática del yiddish, por ejemplo en el uso plural de *Ashkenazim*, recordándonos que la lengua de los judíos perseguidos en Alemania es una lengua germánica. «Otro grabado nos exhibe un enano lujoso», escribe, «que intenta seducir con un collar a una señorita germánica» (FIG. 3).[13] Más allá comenta otra imagen, en la que vemos «la acriminación del padre a la hija que acepta los regalos y las promesas de Sali Rosenfeld, que de seguro no la hará su mujer. Otro, la hediondez y la negligencia de los carniceros judíos» (FIGS. 4 y 5).[14]

FIG. 3. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

[12] Borges, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

[13] *Ibid.*, p. 81.

[14] *Idem.*

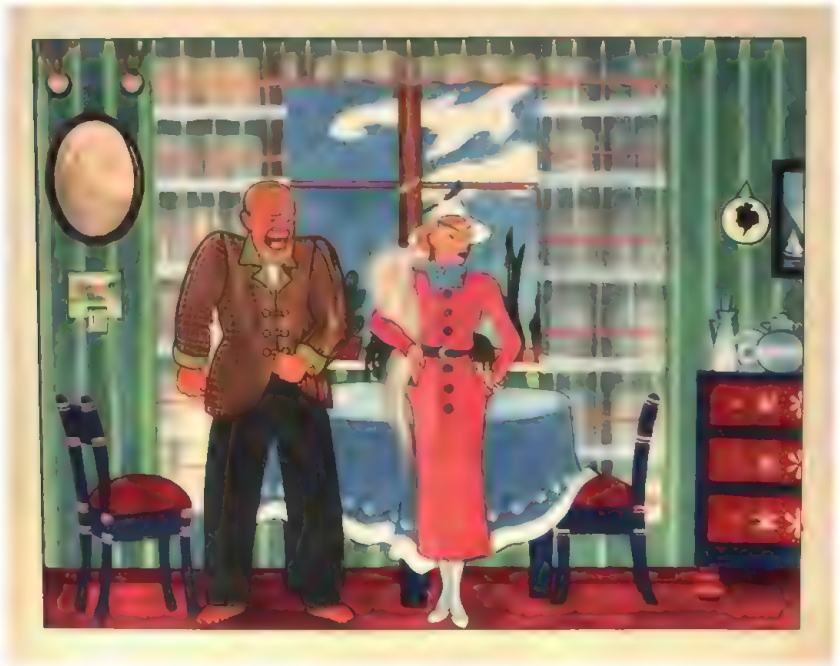


FIG. 4. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

FIG. 5. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

En la FIG. 3, Borges podría haberse detenido a comentar la grosera satanización del personaje judío, descrito como el único acechador adulto en un mundo de niños y adolescentes, arios; en la FIG. 4., podría haber descrito la judaización del mal alemán, representado en la mujer que acepta los cortejos del novio judío, para desesperación de su padre. En la FIG. 5, la animalización del carnicero judío y su presentación como enfermedad, que amenaza con contagiar a sus clientes arios. Pero no lo hace. Constantemente, Borges prefiere señalar, más allá de la agresividad racista en sí misma, la inexactitud palpable de la información histórica: «¿Cómo, y las muchas precauciones para que la carne sea *Kosher*?», pregunta.[15] En ese punto de la breve reseña, queda claro que a Borges le interesa denunciar no simplemente la falsedad contenida en la propaganda, sino su irrealidad, o, más específicamente, la irrealidad del mundo que representa: el libro de Bauer alude a una Alemania que no existe, un país imaginario habitado por dos grupos, el pueblo ario en el que todas las virtudes morales y todas las bellezas físicas se conjugan, y el judío, representado como ajeno a lo germánico, donde confluyen todas las taras, todos los males, todas las deformidades, todas las fealdades. Aún más: le parece que, en el libro de Bauer, convergen representaciones de lo judío y lo germánico que corresponden a diversos tiempos históricos, geografías y orígenes culturales divergentes, lo que parece engendrar un espacio (irreal) donde demasiadas líneas contradictorias convergen de manera arbitraria. Acaso para hacer notar esa deformidad —y, de paso, confirmar que comprende la importancia central de las imágenes para representarla—, la segunda versión de la reseña, la que apareció en junio, en *El Hogar*, se reduce casi por entero a enumerar las descripciones de los primeros diez grabados del libro, reproduciendo en cierta forma la yuxtaposición de las imágenes en la yuxtaposición de su propio texto, como tratando de que su reseña del libro tenga la misma estructura del libro, para hacer notar la forma del volumen de Bauer, y, con ello, subrayar la convergencia arbitraria de las imágenes. Interesantemente, Borges anuncia ese ejercicio descriptivo como una sujeción a la ley nazi: «Oigo que en Alemania la crítica ha sido vedada a los críticos y no se les tolera sino la descripción de las obras», escribe. «Me limitaré, por consiguiente, a describir algunos de los grabados que integran este voluptuoso volumen».[16] Borges tiene, entonces, la intención de que sus palabras sean, literalmente, re-presentaciones de las imágenes, y pretende que con solo reconstruir las imágenes verbalmente y confrontar al lector con ellas le hará comprender la ignominia del libro, y, con ello, la ignominia de la ley. La yuxtaposición, sin embargo, va más allá, y acaba por crear un espacio hecho de muchos espacios.

En ello, Borges parece evocar una idea que solo treinta años más tarde formularía Michel Foucault: la noción de «heterotopía». Resulta curioso, porque, como es sabido, la primera vez en que Foucault presentó esa noción, aun sin darle nombre, fue

[15] *Idem.*

[16] Borges, J. L. «Trau keinem Jud bei seinem Eid», en Borges, J. L. *Obras completas.* Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. IV, p. 310.

en el «Prefacio» a *El orden de las cosas*, en 1966, y el ejemplo del que echó mano para describir la noción fue un fragmento de un ensayo de Borges —otra enumeración, otra yuxtaposición: «El idioma analítico de John Wilkins», específicamente, el célebre pasaje en el que Borges, tras aludir a diversas nomenclaturas, taxonomías y otros sistemas clasificatorios, más o menos disparatados, describe uno que, según dice, se halla en una imaginaria enciclopedia china, el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

> Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (1) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.[17]

Foucault sostiene que la sensación de maravilla que sentimos al confrontar esa taxonomía, y la risa que nos provoca, provienen de nuestra sospecha de que existe otro sistema de pensamiento, tan diferente del nuestro, que somos incapaces de concebirlo. De inmediato, se pregunta en qué rasgo reside la extrañeza de ese sistema intelectual inconcebible. Su respuesta es que, aunque a todas las categorías de la taxonomía podemos asignarles un significado muy exacto, incluso a las que parecen monstruosas o fantásticas, todas están demasiado cerca unas de otras, yuxtapuestas con excesiva libertad, convertidas en parte de una misma nómina mediante el recurso, demasiado simple, del ordenamiento alfabético. Dado que no entendemos el criterio sobre el cual se construye la lista, no podemos comprender, dice Foucault, que todos los elementos correspondan a un mismo conjunto, y por esa razón la enumeración adquiere el poder de un encantamiento.[18]

Las claves para el malentendido de Foucault ante la fábula borgeana están en la manera en que pasa por alto su ironía del orientalismo, su disrupción del canon occidental, su distancia irónica ante el texto y su peculiar uso de la frase «conocimientos benévolos». De hecho, cuando Foucault se refiere a la sensación de maravilla y encantamiento que el texto produce, y reflexiona sobre nuestra imposibilidad de aprehenderlo, está cayendo en esas trampas borgeanas, que tienen en común su propia risa —la risa de Borges— ante nuestra demostrable incapacidad de distinguir entre epistemologías culturalmente diferenciadas de la nuestra, por un lado, y paradojas lógicas, por otro. Dicho de otro modo, que la enciclopedia sea china es una sátira de la imaginación orientalista capaz de aceptar cualquier exuberancia como parte del pensamiento de otras culturas; que la referencia se atribuya a Franz Kuhn —traductor de la novela china favorita de Borges,

[17] Borges, J. L. «El idioma analítico de John Wilkins», en Borges, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. II, p. 91.

[18] Foucault, M. *Les Mots et les choses*. París, Éditions Gallimard, 1966.

El sueño de la recámara roja— habla de la profundidad de esa incomprensión, que implica la indiferenciación entre ficción y realidad; que el texto sea doblemente mediado y traducido es un comentario sobre la distancia insalvable entre el original y nosotros; que el conocimiento que transmite sea «benévolo» no puede ser sino un sarcasmo, dado que el pasaje de la enciclopedia imaginaria es de una naturaleza bastante torva, en el fondo, y no poco escalofriante. Su horror proviene del hecho de que, en verdad, esa lista solo puede haber sido escrita por un autor que sea muchos autores a la vez, mirando el mundo desde múltiples perspectivas y múltiples sistemas de conocimiento, dado que cada ítem de la taxonomía proviene de un sistema epistemológico diferente. No están simplemente yuxtapuestos, sino que, más bien, cada uno es la aparición espectral de un fragmento de un mundo distinto y, por tanto, de sistemas de conocimiento divergentes —su único terreno común, para decirlo en términos borgeanos, implicaría la mente de Dios—. La risa de Borges, a diferencia de la de Foucault, es ominosa. No la motiva el descubrimiento de simples discrepancias culturales o epistemológicas, sino la sugerencia de una suerte de universo babélico, hecho de muchos universos: un verdadero «emporio celestial», como advierte el título de la enciclopedia, pero no uno benévolo. Según Foucault, el pasaje fue el origen de su investigación sobre la transformación de la episteme occidental a lo largo de la historia, pero el texto de Borges no sugiere ninguna linealidad, sino la concomitancia espacial y la coincidencia temporal de muchas epistemes, abismadas en una nómina que, por ello, nos parece monstruosa, pero que es un reflejo del mundo mismo, o de nuestros muchos mundos. El trabajo de Foucault, su obra toda, que se funda en lo que él llamó la arqueología del conocimiento, implica transformación y telos; la idea de Borges, un caos simultáneo. Si la fábula borgeana origina el proyecto de Foucault, el caso es una serendipia, un hallazgo fortuito, fruto de un malentendido, pero, como veremos, Foucault mismo fue capaz de percibir el malentendido, y corregirlo, poco tiempo después, de una manera que, como se hará evidente luego, resulta productiva para nuestra discusión.

En *Les Mots et les choses*, Foucault sostenía que la taxonomía zoológica de la enciclopedia china solo es practicable en el lenguaje, dado que el único espacio que esas categorías pueden compartir es, precisamente, un espacio lingüístico: el texto.[19] Puesto en otras palabras: dado que cada término de la enumeración parece producido en una episteme distinta, el texto da la impresión de contener fragmentos de esas epistemes, cuya yuxtaposición textual constituye lo que, un año más tarde, Foucault empezará a llamar heterotopía, en una charla, luego publicada en la revista *Diacritics* y traducida como "Of Other Spaces". En esa reelaboración, Foucault dirige la idea en un sentido nuevo, mucho más semejante al que Borges ha querido imaginar. Ya no solo habla de epistemes imposiblemente concomitantes, que producen risa, sino de espacios, reales o imaginarios, en los que conviven mundos dentro de otros mundos, versiones perturbadoras, intensas, contradictorias del mundo, a veces ideales, a veces espectrales u horrendas, a veces con la capacidad de rebelarse contra el mundo real, a veces para

[19] *Ibid.*, p. xx.

reafirmarlo.[20] Ya no está hablando de textos, entonces —o no solo de textos—, sino, sobre todo, de espacios y discursos socioculturales, en los que es posible identificar, tras una cuidadosa revisión —una revisión arqueológica, en el sentido idiosincrásico que Foucault daba a ese término— más relaciones y sentidos de los perceptibles a primera vista. Algunos de sus ejemplos son concretos, tangibles: cementerios, cárceles, manicomios, lugares que parecen cumplir una sola función —guardar a los muertos, reprimir a los que rompen la ley, reunir a los enfermos psiquiátricos—, pero que en verdad tienen otras, varias más, crucialmente la de concentrar en ellos los errores o las distorsiones de la sociedad, y los signos y los significados que la sociedad aborrece, para crear, por oposición, la impresión de la sociedad misma como un sitio que, habiendo sido caótico, se vuelve un cosmos, un orden.[21]

Esto último es lo que Foucault llama una «heterotopía de compensación»: la creación o la imaginación de un espacio X mediante el recurso de imaginar otro, Y, que es su opuesto negativo, en cuya dirección marchan los fantasmas exorcizados de X.[22] El resultado de esa operación es la invención de un mundo, X, libre de máculas. Foucault describe una serie de principios de la heterotopía, que determinan sus variantes. Tres de esos principios son relevantes en nuestra lectura del libro de Bauer —y la reseña de Borges—. Uno, que ya vimos, es la idea de que la heterotopía es capaz de yuxtaponer, en un solo espacio —incluso en uno real—, varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles.[23] Un segundo principio es que las heterotopías funcionan en relación con todos los espacios que no son incluidos en ella, y esta característica, dice Foucault, puede cumplirse de dos maneras: o bien creando un espacio ilusorio que, por contraste, expone el carácter ilusorio de los lugares reales dentro de los cuales transcurre la vida social —es la idea que Baudrillard retomará en su especulación sobre Disneyland—, o bien postulando un espacio tan perfectamente construido, que hace espantosamente visibles las oscuridades y las deformidades del mundo real.[24] Quiero alegar que Bauer construye una heterotopía que no corresponde a ninguna de esas dos posibilidades, sino a una tercera: el diseño de un mundo constituido plenamente por el horror, la amenaza, la acechanza, la inminencia de la degeneración, un mundo imaginario, como observa Borges, pero escrito y dibujado por Bauer con la intención de propiciar la impresión, en sus lectores, de que *ese* es el mundo real, un mundo que solo cabe eliminar mediante la construcción de la utopía germánica, aria, del nazismo.[25]

[20] Foucault, M. «Of Other Spaces», en *Diacritics*, vol. 16, n.° 1 (1986), p. 25.

[21] Una discusión de esta última forma de heterotopía, su carácter paradójico, y el rol de la utopía en su construcción, se encuentra en: Knight, K. T. «Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia», en *Textual Practice*, vol. 31, n.° 1 (2017), pp. 141-158.

[22] Foucault, M. (1986). *Op. cit.*, p. 27.

[23] *Ibid.*, p. 25.

[24] *Ibid.*, p. 27.

[25] En «Religion and Metaphysics», tres décadas antes, Bertrand Russell definió el *argumentum ad horrendum*, cierto tipo de falacia, en los términos más simples: «If this were not true the universe

Uno de los rasgos que convierten el libro de Bauer en una heterotopía de este tipo —llamémosla heterotopía *ad terrorem*, para recoger también su sentido falaz, que Borges señala— es el hecho de que, en él, sobre todo en sus imágenes, no solo se representa un mundo irreal, sino uno compuesto por elementos de muchos discursos antisemitas distintos, de diferentes orígenes culturales y procedentes de épocas diversas, pero además propone que la amenaza involucrada en la existencia misma de los judíos es ecuménica, mundial, que su espacio es, literalmente, todos los espacios. Bauer abre su libro con un grabado que representa esa idea (FIG. 6).

FIG. 6. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

would be unbelievably bad». Russell, B. «Religion and Metaphysics», en *The Independent Review*, n.° 9 (1906), p. 111. Siguiendo una lógica diametralmente opuesta, pero no menos falsa, la falacia de Bauer, la de Streicher, la del aparato propagandístico nazi en general, que no es otra cosa que el esqueleto ideológico del populismo racial nazi, partió de la idea de que el universo ya era un lugar increíblemente malo, era un infierno, de modo que la única manera de trocarlo en algo bueno era matando a todos sus demonios. En 1936 aún no se había convertido en un plan en marcha, pero libros como este fueron sus preparativos.

El grabado, que en verdad es una serie de ocho viñetas, representa los primeros años de la humanidad, la creación de los continentes y, por supuesto, las razas —dado que, en la mirada nazi, las razas no son un constructo moderno, producto de las racionalizaciones del colonialismo y el imperialismo, sino entelequias, y han existido siempre—. En las tres que forman la columna de la izquierda, vemos, de arriba hacia abajo, a una familia germánica, una familia china y una familia africana. En la columna de la derecha, otra vez de arriba hacia abajo, vemos una familia judía, una familia japonesa y una familia indoamericana. La imagen que, desde la zona central superior, domina la página, nos muestra al Diablo bailando sobre la tierra, ejerciendo su dominio sobre ella. Es descrito como una cabra humanoide, no muy distinta del animal con el que, en otras partes de libro, se representa a los judíos. La viñeta inferior de la columna central muestra a los judíos esclavizados por los egipcios, que los obligan a cargar ladrillos sobre la espalda, sin duda como castigo por sus culpas.

La composición se coloca ante los ojos del lector como una secuencia, pero es imposible descubrir su cronología —o el orden de su lectura—, porque en ella los tiempos han colapsado y conviven sin ninguna congruencia. Foucault, en su charla de 1967, acuñó un terminó para esa concomitancia en el tiempo, que completa la concomitancia espacial de la heterotopía: «heterocronía».[26] No es que Bauer caiga en el anacronismo por impericia ni por distracción, sino porque quiere, efectivamente, representar la perennidad de la amenaza judía desde el origen del mundo, pero también señalar que ya hubo momentos en la historia en los que algún pueblo sabio —los egipcios de la Biblia, por ejemplo— los puso en su lugar, esclavizándolos. Lo mismo, sugiere Bauer, deben hacer los alemanes. El aparente anacronismo, entonces, es una condición buscada por la autora, lo que nos recuerda la más relevante de las observaciones de Foucault sobre la heterocronía, en la charla que hemos mencionado: la idea de que las heterotopías están con frecuencia ligadas a ciertos momentos en la historia, a una cierta temporalidad, que les es propia, porque es el tiempo que les corresponde, no menos heterogéneo que su espacio: la heterocronía, la multiplicidad heterogénea del tiempo, es la dimensión temporal de la heterotopía.[27] Foucault sostiene de inmediato que la heterotopía solo funciona al tope de sus posibilidades cuando los sujetos arriban a una suerte de ruptura completa con sus nociones tradicionales del tiempo.[28] Dado que la intención de Bauer es construir una Alemania que refleja toda la historia mundial, un discurso antisemita que recoge elementos de todos los antisemitismos, y una representación de los judíos en la que estos parecen converger en Alemania desde todas las eras, tiene que dotar a su relato de una forma y un contenido en los que converjan todos los espacios en todos los tiempos. En ese giro del relato de Bauer, desde su primera imagen, los judíos —o más bien «el judío», esa ominosa figura que es espectral y es de carne y hueso a la vez— se vuelven eternos.

[26] Foucault, M. (1986). *Op. cit.*, p. 26.

[27] *Ibid.*, p. 27.

[28] *Idem.*

No es sorprendente que, cuatro páginas más allá, tras la imagen que hemos visto en la FIG. 2, nos encontremos, en el tercer grabado del libro, precisamente, con «El judío eterno» (FIG. 7).

FIG. 7. Grabado «El judío eterno», de Elvira Bauer. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.* Páginas no numeradas.

Aún menos sorprendente es que la imagen del «judío eterno» no sea otra que la del «judío errante», el migrante permanente, reprimido y expulsado de todas las sociedades, alienado de todas las culturas que han tenido el buen juicio de condenarlo al ostracismo, con lo cual, sin embargo, lo han dotado, también, del horrible don de la ubicuidad: la eternidad del «judío eterno», así, no es solo una omnipresencia en el tiempo, sino también en el espacio: está en todos los momentos en todos los sitios. Una vez que Bauer establece esa idea, quedan afianzadas la heterotopía y la heterocronía, y desde allí en adelante su representación de Alemania podrá albergar todas las imágenes discrepantes que quepa imaginar de los judíos: serán, simultáneamente, marginales y elitistas, taimados y descarados, millonarios y miserables, enfermos y saludables, donjuanes y devotos de sus familias, derrochadores y tacaños, fervorosos creyentes de su retorcida fe y seculares, carentes de cualquier misticismo o de cualquier principio moral. Borges hace notar buena parte de esas contradicciones y reconstruye fragmentariamente la columna vertebral del relato de Bauer, que es, a sus ojos, falaz y multiforme, contradictorio, opuesto a los más simples hechos de

la historia. Cuando observa que los judíos son representados, en buena parte de los grabados, como judíos turcos, sefardíes, en lugar de como *Ashkenazim*, parece estar pidiéndole rigor al caos: su esfuerzo no es inútil. Borges está sonando una alarma, alertando sobre el problema que le parece más acuciante: el hecho de que este libro sea un éxito entre los niños de Alemania, que sea material de enseñanza. Comentando otro grabado de Bauer, y un poema que lo complementa, Borges anota que, en la imagen, vemos «el alivio de los niños ante la oportuna expulsión de los profesores judíos. "Queremos un maestro alemán", gritan los escolares entusiasmados, "un alegre maestro que sepa jugar con nosotros y que mantenga la disciplina y el orden. Queremos un maestro alemán que nos enseñe la sensatez". Es difícil no compartir ese último anhelo».[29] En esa observación, próxima al final de su reseña, Borges resume su preocupación: que el relato de Bauer, que es —por contraste, siguiendo el modo oposicional de las heterotopías— una cifra de la utopía nazi, suplante, en Alemania, al complejo rigor de la historia. Su advertencia final es que la existencia de libros como el de Bauer, y su creciente popularidad, amenaza con destruir, incluso antes que al pueblo judío, a la cultura germánica, idiotizándola con fantasías racistas: «¿Qué opinar de un libro como éste?», se pregunta. «A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriada comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio».[30] Es la misma idea que, ocho años más tarde, en una de sus ficciones más célebres, «Deutsches Réquiem», apenas acabado el Holocausto, volverá a proponer, indirectamente, desde la mirada mediada de un narrador nazi, subdirector de un campo de aniquilamiento: la noción de que, al asesinar a los judíos, los alemanes han asesinado una «zona» de su «alma».[31]

Cuando, en mayo de 1940, otra vez en la revista *Sur*, Borges publique «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», estará ensayando, probablemente sin recordar ya el libro de Bauer, pero teniendo en mente el *Zeitgeist* en que aquel libro fue escrito, una respuesta al totalitarismo, siguiendo, él también, un recurso heterotópico. Como se recuerda, aquel cuento refiere la historia de un universo perverso que paulatinamente reemplaza al nuestro. La perversidad de ese mundo radicará en el hecho de haber sido construido desde el lenguaje, desde los libros, y haber transitado de ellos a la realidad: es una crítica de la sistemática imposición de las ideologías totalitarias. El quiebre heterotópico, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», sobreviene cuando ciertos objetos reales de Tlön, los hrönir, empiezan a revelarse en el mundo del narrador: son como aristas del otro universo que se clavan en el primero, lo atraviesan, se estacionan en él, dando inicio a la suplantación. Ese uso de la heterotopía, para denunciar un proceso histórico real y enfermizo, mortal, es un acto de resistencia, la

[29] Borges, J. L. (1937). *Op. cit.*, p. 81.

[30] *Idem.*

[31] Borges, J. L. «Deutsches Réquiem», en Borges, J. L. (2005). *Op. cit.*, pp. 617-622.

construcción de un relato contestatario.[32] Pasaron muchos años antes de que Maurice Blanchot describiera, en su tratado sobre la amistad, el poder de la literatura como esencialmente contestatario, como el vehículo para una respuesta contestataria a las formas abusivas de la autoridad, al lenguaje de la autoridad y, por último, a sus propias formas dominantes.[33]

Esto es perfectamente predicable del cuento de Borges, pero quizás, en este punto de nuestro argumento, es más importante recordar que aquel relato no solo lidia con la construcción de espacios metafóricos y heterotópicos, para representar la imposición de unos mundos sobre otros, a través de la imposición de ciertas concepciones del mundo sobre otras, sino que también lidia con los métodos de esa imposición, esencialmente, con la pregunta de cómo se propagan esas ideas. Visto así, una parte sustancial de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» es la descripción de una suerte de lenta y despaciosa campaña propagandística, la identidad de cuyos actores principales parece revelarse hacia el final del relato, solo para esfumarse de inmediato, como un espejismo. Para las fechas en las que Borges diseñaba tanto su ficción como su crítica de Bauer, la propaganda estaba en gran medida agazapada fuera de la mirada académica, casi libre de escrutinio. El clásico volumen de Edward Bernays, *Propaganda*, había visto la luz en 1928, pero su mirada sobre el fenómeno de la diseminación manipulativa de campañas de información o desinformación y la mecánica de la formación de consensos fomentados desde el poder, estaba aún concebida como el estudio de una dinámica propia de las democracias —su lado semioculto—, dado que las formas de propaganda que Bernays estudiaba eran previas a la verdadera gran revolución en el campo de la propaganda, que habría de llegar, precisamente en tiempos de Borges, con el aparato publicitario-ideológico del nazismo. Para Bernays, la propaganda es, de hecho, una de las argamasas que mantienen la coherencia de un sistema democrático;[34] en Borges, como vemos, la propaganda es ya una forma de perversión narrativa, antidemocrática por naturaleza.

En el libro de Bauer, a su vez, hay un enigmático impulso a revelar su propio origen, a descubrir a los actores centrales del objeto propagandístico, que, en contra de lo que Borges piensa, no es *solo* propaganda didáctica para niños: el subtítulo del libro es *Ein Bilderbuch für Groß und Klein*: «un libro de imágenes para grandes y chicos». Es el giro más inesperado —o el único giro inesperado— de *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Ocurre cuando, a mitad de su recorrido paisajístico por esa Alemania multifacética y de eras sincrónicas, de pronto, el libro parece referirse a sí mismo, señalarse a sí mismo como un acto de resistencia contra la amenaza judía, un acto heroico, por lo demás, dado que consiste en la defensa de la utopía aria, atacada por la plaga omnipresente del judaísmo. Pero, cuando lo hace,

[32] Borges, J. L. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en Borges, J. L. (2005). *Op. cit.*, pp. 461-474.

[33] Blanchot, M. *Friendship*. Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 67.

[34] Bernays, E. *Propaganda*. Nueva York, Routledge, 1994 [1928], p. 11.

ocurren dos cosas que el lector no anticipa. Es un doble movimiento, de ida y vuelta, que cambia por completo la clave de la representación y luego vuelve a ella, pero de manera hiperbólica. Primero, se quiebra la clave caricatural, que ha sido sostenida durante todo el libro, para dar paso a un dibujo de trazo realista, espíritu romántico e intención idealizadora. El centro de esa imagen, su actor protagónico, a primera vista, parece ser un alto jerarca nazi, en una circunstancia que asociamos de inmediato con las conocidas fotografías de Hitler rodeado de niños alemanes. De hecho, el personaje asume la actitud exacta del líder paternal y carismático, apenas inclinado hacia adelante para recibir un ramo de flores que le ofrece una niña, mientras otros lo miran con devoción y unos más, al fondo, hacen el saludo nazi. La inscripción, en la pulcra caligrafía gótico-germánica de Bauer, revela que el personaje no es otro que Julius Streicher, el director de *Der Stürmer* y propietario de la editorial Verlag Stürmer, es decir, el editor del libro (FIG. 8).

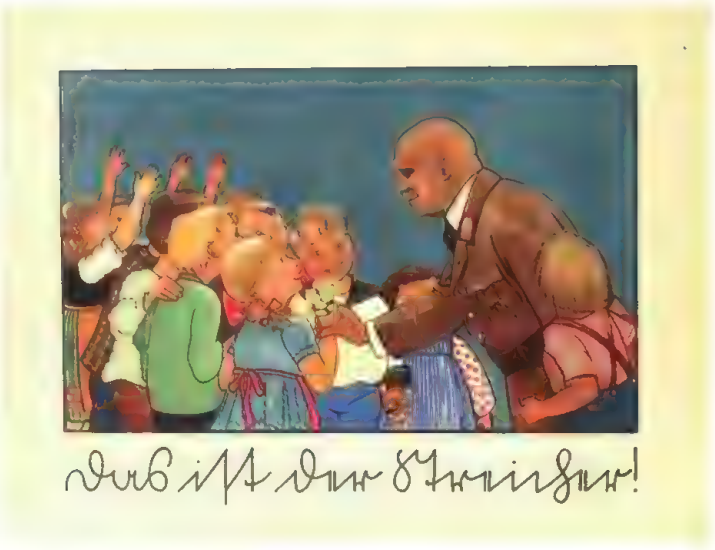


FIG. 8. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

La imagen, entonces, producida por Bauer, representa la unión, sobre el papel, en ese espacio heterotópico que es el libro mismo, del financista del volumen, productor de su discurso y mayor propagandista de las ideas que lo sostienen, Julius Streicher, con los niños a quienes, en principio, el libro está dirigido. En esa página, *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* alude a la fuente de su discurso y a los destinatarios de su discurso, y representa la unión de ambos, una unión paterno-filial, lo que equivale a decir que representa el acto de la lectura del libro como un momento en la construcción de la familia aria. ¿En qué medida es Bauer consciente de estar haciendo eso? La respuesta es difícil y quizás la pregunta misma sea inconducente: basta con decir que la transformación de la clave representacional, el abandono

de la caricatura, es un implícito reconocimiento de que alguna expectativa de realidad hay en esta imagen, que no está en las imágenes anteriores ni en las que vienen más tarde en el libro. El momento linda con lo paradojal, porque es justamente en la asunción del trazo realista donde descubrimos la única señal explícitamente utópica de todo el volumen.

Pero una cosa se ha roto; hay algo disfuncional en la imagen. La autora se ha acercado demasiado al extremo utópico, antes y después invisible, pero que, como hemos entendido ya, es precisamente un producto de la acumulación heterotópica. Si esta clave se mantuviera, se sostuviera más adelante en el libro, correría el riesgo de destruir todo su efecto, o de transformarse en otro más de los muchos mundos absurdamente acumulados en la heterotopía antisemita. Aunque Bauer procederá a sumergirse más en la referencia a *Der Stürmer* y su campaña propagandística, necesita regresar a su clave anterior, y, cuando lo hace, la duplica, la multiplica, hasta la hipérbole. De allí que la imagen menos caricaturesca del libro sea sucedida de inmediato, al pasar la página, por la más compleja de todas, en términos de estilo, lenguaje y modos representacionales, entre ellos la caricatura. Observémosla con cuidado (FIG. 9):

FIG. 9. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.* Páginas no numeradas.

Hay muchos elementos en juego. El más visible es el regreso a la caricatura, pero ese no es el único rasgo saltante. Figura, prominentemente, la cartelera mural de *Der Stürmer*, que prolonga la presencia de Streicher sin tener que yuxtaponerlo a las imágenes caricaturales de los otros personajes. Pero el recurso es más sofisticado todavía: cuando uno mira con más atención, descubre que Streicher sí está en la imagen. Su

perfil consta en un afiche de la cartelera, difuminado, y es el único elemento de la viñeta que no se presenta como caricatura. Luego están los niños, cuya imagen es tratada con línea fina y colores felices, con el trazo delicado de un Hergé, y que, en este panel, suceden a los niños de la FIG. 8, mirando los artículos de *Der Stürmer* con la admiración con la que aquellos otros miraban a Streicher. A la izquierda hay otro trío de personajes, los judíos, vestidos de negro, hablando sin hablar, solo con los ojos, los labios sellados mientras intercambian miradas, complotando. La relación entre los tres es oscura, insinúa que su comunicación es secreta, como si intercambiaran ideas telepáticamente —en verdad lo hacen de una manera más extraña, como brujos, lo veremos de inmediato—. A su lado, en la zona media e inferior de la imagen, hay tres cuervos, que son ellos mismos, distribuidos en posiciones semejantes, dos de perfil y el del centro de frente. Insidiosamente, los ojos de los cuervos tienen la misma direccionalidad de las miradas que los ojos de los tres hombres: los de perfil se miran fijamente mientras el del medio tuerce los ojos para ver al que está a su derecha, es decir hacia el lado izquierdo en la viñeta. Pero los cuervos sí tienen los picos abiertos; los judíos están hablando a través de ellos. Es un tópico común del antisemitismo medieval: como todo demonio, el judío encarna o se desdobla en animales, esa es su forma secreta, pero también su forma más real. En la pared, al extremo derecho de la imagen, alguien ha dibujado una caricatura, en este caso de trazo infantil, y ese dibujo también representa a un judío; lo sabemos por la negra nariz curva, la nariz de cuervo. La caricatura debe haber sido hecha por un niño, pero en el mismo muro donde se alza la cartelera de *Der Stürmer*, de modo que, en esa pared, conviven la enseñanza de la publicación de Streicher y sus frutos, el antisemitismo aprendido por sus lectores. También *Der Stürmer* es, entonces, una publicación *für Groß und Klein*, para grandes y chicos. La imagen es, en sí misma, una expresión heterotópica, en la que confluyen lenguajes distintos, signos de índole diversa, maneras diferentes de mirar a los judíos, como en el cruce de epistemes que Foucault encontraría años más tarde en la enciclopedia china de Borges, y que lo llevaría a concebir la noción de heterotopía. Pero es algo más. Es también una clave de lectura del libro y de la relación entre sus actores y sus escenarios: los productores del discurso, los propagandistas, los idealizados, los odiados, vistos de tres formas diferentes: los personajes del libro que representan el falso horror del presente y los personajes del libro que representan la futura construcción de la utopía. Imaginemos esa página vista por un lector alemán, antisemita, o proclive a aprender el antisemitismo, en 1936. Bauer le está diciendo que esta es la realidad, que esto es Alemania: calles por las que circulan niños inocentes y monstruos desdoblados, acechantes, sobrenaturales, que algo están tramando. En esa imagen se cifra lo que llamé la heterotopía *ad terrorem* del libro de Bauer. El lector, el lector alemán de 1936, debe elegir entre esto o la utopía nazi; ese era el mecanismo de su propaganda.

Bibliografía

Bauer, E. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*. Núremberg, Verlag Stürmer, 1936.

Bernays, E. *Propaganda*. Nueva York, Routledge, 1994 [1928].

Blanchot, M. *Friendship*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

Borges, J. L. «Trau keinem Jud bei seinem Eid», en Borges, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. IV, pp. 310-311.

— «Una pedagogía del odio», en *Sur*, n.° 32 (mayo de 1937), pp. 80-81.

— «El idioma analítico de John Wilkins», en Borges, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. II, pp. 89-92.

— «Deutsches Réquiem», en Borges, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. I, pp. 617-622.

— «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»., en Borges, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. I, pp. 461-474.

Faverón Patriau, G. «La modernidad y el mal: el Holocausto según Borges y la orilla como emplazamiento epistemológico», en Dabove, J. P. (ed.). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh, I. I. L. I., 2008, pp. 103-124.

—*El orden del Aleph*. Barcelona, Candaya, 2022.

Foucault, M. *Les Mots et les choses*. París, Éditions Gallimard, 1966.

—«Of Other Spaces», en *Diacritics*, vol. 16, n.° 1 (1986), pp. 22-27.

Knight, K. T. «Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia». *Textual Practice*, vol. 31, n.° 1, 2016, pp. 141-158.

Louis, A. «Borges y el nazismo», en *Variaciones Borges*, n.° 4 (1997), pp. 117-136.

Ranta, M. «Master Narratives and the Pictorial Construction of Otherness: Anti-Semitic Images in the Third Reich and Beyond», en *Contemporary Aesthetics*, vol. 15 (2017). Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/25/

Roos, D. *Julius Streicher und Der Stürmer 1923-1945*. Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2014.

Russell, B. «Religion and Metaphysics», en *The Independent Review*, n.° 9 (1906), pp. 109-116.

Snyder, L. *Hitler's Elite: Biographical Sketches of Nazis Who Shaped the Third Reich*. New York, Hippocrene Books, 1989.

Dime qué lees y te diré quién eres. *Ethos* cómico y constitución de la subjetividad humorística en *Tía Vicenta*

Tell me What you Read and I will Tell you who you are. Comic Ethos and the Constitution of Humorous Subjetivity in Tía Vicenta

Cristian Palacios

Cristian Palacios es doctor en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires e investigador adjunto del CONICET en las áreas del análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y el estudio del teatro, la historieta y las artes en general, con especialización en los discursos cómicos y humorísticos, campo en el cual ha publicado más de treinta artículos en revistas especializadas. Investigador del Instituto de Lingüística, dicta clases en la Universidad Nacional de las Artes y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su tesis doctoral se centró en la obra del historietista, humorista gráfico y escritor Roberto Fontanarrosa.

Fecha de recepción: 23 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 8 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1689

Resumen

Tomando como punto de partida la distinción entre dos modalidades de la risa a las que denominamos cómica y humorística, este trabajo se propone revelar las estrategias discursivas a partir de las cuales la revista humorística *Tía Vicenta*, creación de Juan Carlos Colombres, más conocido como Landrú, fue constituyendo una imagen autoral predominantemente cómica que abrazó en última instancia la defensa del *statu quo*, pese a la novedad que llegó a representar para los lectores de la época en un contexto cultural y político de extrema inestabilidad. Nos proponemos investigar cuáles son los mecanismos a través de los que una publicación de esta índole puede constituir una imagen de sí misma determinando no solo aquello que los lectores pueden esperar encontrar en ella, sino también quienes son aquellos lectores que la leen.

Palabras Clave: Cómico, humor, Landrú, Tía Vicenta

Abstract

Taking as starting point the distinction between the two modalities of the laughable that we call humour and the comic, this work intends to reveal the discursive strategies from which the humoristic magazine *Tía Vicenta*, creation of Juan Carlos Colombres, best known as Landrú, was building a predominantly comic author's image that embrace the defence of the *statu quo* in a political and cultural context of extreme instability, even if was seen as a novelty by the readers of the time. We will try to understand the means from which this kind of publications manage to constitute an image of themselves determining not only what the reader could expect to find in their pages but also who are those readers that read them.

Keywords: Humour, Landrú, The Comic, Tía Vicenta

Cita bibliográfica

Palacios, C. «Dime qué lees y te diré quién eres. *Ethos* cómico y constitución de la subjetividad humorística en *Tía Vicenta*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 95-116.

El 14 de agosto de 1957, poco menos de dos años después del golpe de Estado que había derrocado al presidente Perón y en simultáneo con la aparición de *El Eternauta* (uno de los hitos más grandes de la historieta argentina), sale por primera vez a la calle la revista *Tía Vicenta*, creación de Juan Carlos Colombres, conocido como Landrú. En un contexto de violencia política creciente, signado por la creciente consolidación de los jóvenes como un nuevo actor social y con la progresiva irrupción de las segundas vanguardias, *Tía Vicenta* fue una revista que nació vieja. Nació presa de una tensión que se plasmaba de manera evidente en el título y su respectiva bajada: *Tía Vicenta. La revista del nuevo humor*, es decir, el apelativo cariñoso brindado a una señora mayor de la cual se declaraba, sin embargo, que era la portavoz del *nuevo* humor argentino. Los diversos estudios que se le han dedicado[1] coinciden en señalar el punto de novedad que implicó para los lectores de la época. En este trabajo haremos hincapié en el elemento contrario: en un contexto cultural y político cambiante, *Tía Vicenta* abrazó, en última instancia la defensa del *statu quo*. Ello solo fue posible a través de la consolidación, a lo largo de sus números, de lo que llamaremos un *ethos* o imagen de autor cómica, por la cual se presentaba a sus lectores. Esta imagen se imponía incluso por sobre los proyectos de producción humorística que daban a conocer entre sus páginas algunos de sus jóvenes autores: Oski, Quino, Copi o César Bruto (Carlos Warnes). La repentina partida del primero, en medio de una polémica, pone en primer plano las tensiones que caracterizan cualquier proyecto de producción colectiva de esta índole. En una carta abierta dirigida a su editor en jefe, aseguraba que «mientras todo era una broma no me molestaba que hasta te la agarraras con la gente decente, pero ahora que te metiste a hablar de política en serio y te has ubicado en pro yanqui y anticastrista, francamente me repugna tu actitud». Landrú respondió a través de un colaborador: «Oski nunca leyó *Tía Vicenta*. Se habría enterado que *Tía Vicenta* nunca cambió y que de burlarse de los tiranos no hace excepción se llamen Trujillo, Somoza, Strossner, Franco o Fidel Castro...».[2] Llama la atención, en esta lista, la ausencia absoluta de tiranos locales.

[1] Estos son los de Rivera, J. «Historia del humor gráfico argentino», en Ford, A., Rivera, J. y Romano, E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa, 1985; Burkart, M. «La prensa de humor político en la Argentina. De *El Mosquito* a *Tía Vicenta*», en *Question/Cuestión*, n.º 15 (2007). Disponible en: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/420; Gigli Box, M. C. «La *Tía Vicenta* y el censurador», en *Question/Cuestión*, n.º 22 (2009). Disponible en: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/756; Gandolfo, A. «*Tía Vicenta*, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)», en *Caiana*, n.º 2 (2013). Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=99&vol=2; y el dossier que la revista *Estudios de Teoría Literaria* dedicó a la publicación: Favero, B. y Bartolucci, M. «La Argentina es un chiste. Política y sociedad en los años 60 a partir de la revista *Tía Vicenta*», en *Estudios de Teoría Literaria*, n.º 18 (2020). ver online en https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3943

[2] Citado en Burkart,, M. *Op. cit.*

Hablar de una revista de historietas, por lo tanto, no es solo hablar de las obras artísticas que la constituyen, de los autores que en ella se publican o se dan a conocer por primera vez. Es hablar también, o sobre todo, del modo en que esa revista se presenta a sí misma, conversa con sus lectores, opina sobre el contexto que la rodea. Toda revista de historietas (toda revista) contiene en su propio proyecto la ambición imperialista de fundar un mundo.[3] A menudo se ha señalado la importancia del estudio de esta clase de materiales con el objetivo de dar cuenta del momento histórico en el que fueron producidos y se pusieron en circulación. En las páginas que siguen tomaremos un camino complementario: el estudio de un texto irrisorio en aquello que tiene de más específico, que es su capacidad de hacer reír y el modo en que busca lograrlo. Según nuestro punto de vista, no se puede emprender correctamente el análisis de un discurso cómico sin tener cabal comprensión de este punto y no se puede tener cabal comprensión de este punto si no es a través del análisis del modo en que se enuncia a si misma una publicación de tales características.

El estudio de las operaciones específicas por las que se busca divertir al auditorio no basta para explicar la atribución de humorística a una revista como un todo, dado que en la construcción de esa imagen se juegan también otros factores, no necesariamente chistosos. Esos factores incluyen, además, el rol que se asigna al co-enunciador, es decir, el público de la revista, no el «real» y efectivamente existente sino aquel que esta misma construye entre sus páginas. Nos resulta muy difícil acceder, de una manera seria, al impacto que efectivamente conseguían los chistes publicados en *Tía Vicenta*, pero podemos analizar la forma en que esta modelaba a sus lectores, qué se pretendía de ellos, qué creía la revista que ellos creían de la revista, de ellos mismos, de los temas que se abordaban ahí.

Una revista que nació vieja

El momento clave de nuestra historia es el año 1955. Con la caída del segundo gobierno de Perón se produce el inicio de una suerte de parlamentarismo negro o tácito, en conjunción con una progresiva militarización de la política que va a conducir poco a poco a la consolidación de una normalidad violenta. Son años de eclosión y replanteos, del nacimiento de una nueva prensa de la cual los géneros gráficos no van a estar ausentes. En 1957 aparecen de manera simultánea la editorial Frontera de Héctor

[3] Se puede citar al respecto el clásico estudio de Steimberg sobre *Patoruzú* donde se verifica cómo en el paso del *comic strip* a la revista, la emergencia de editoriales, críticas cinematográficas, notas de actualidad política, social y deportiva, junto con textos predominantemente cómicos, con o sin gráficos, ponían en primer plano el trasfondo ideológico que ya estaba implícito en la tira. Patoruzú, afirma Steimberg, narraba «las aventuras de un indio muy fuerte, muy rico, muy bueno y muy feo en lucha cómica pero no humorística —es decir, en el fondo, seria y justificada— con ladrones y delincuentes tradicionales [...] fue precisamente en ese pasaje —del diario a la revista— cuando el fondo "serio" del humor de *Patoruzú* salió, como se verá, a la vista». Steimberg, O. *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013. pp. 59-61.

Germán Oesterheld, la gran editorial de la historieta seria —por oposición a cómica o humorística— y la revista *Tía Vicenta*, el gran proyecto editorial humorístico. Oesterheld condensa en su enorme figura el momento de mayor apogeo de la historieta argentina de aventuras, cuya estrepitosa caída coincide con el cierre de su empresa, luego de un progresivo vaciamiento iniciado en 1960 con la partida al exterior de sus más destacados dibujantes.[4] Este proceso ha sido ampliamente estudiado[5] dado su impacto en la historia de la historieta argentina de la segunda mitad del siglo xx.

Por su parte *Tía Vicenta. La revista del nuevo humor* es también, a su manera, un programa fronterizo. La industria local de la historieta y de la producción gráfica en general, se encontraba en la etapa final de la que luego sería conocida como una verdadera Edad de Oro, coincidente en gran parte con el apogeo de las industrias culturales y la expansión de la industria nacional.[6] Con una tirada inicial de 50.000 ejemplares, la revista llegaría a sobrevivir nueve años, de manera independiente o como suplemento del diario *El Mundo*, hasta su clausura en 1966, llegando a alcanzar en sus últimos años los 450.000. Landrú canalizaba en la nueva publicación el talento de jóvenes escritores y artistas, que aportaban «una óptica más intelectual, un grado sensiblemente mayor de sofisticación (e inclusive de *snobismo*)», y aportaba «un conjunto de experiencias desprejuiciadas y realmente innovadoras, como sus parodias de publicaciones, sus números "bilingües", sus fotomontajes, su manejo satírico».[7] En su redil darían sus primeros pasos artistas luego híper consagrados como Quino o Copi y tendrían lugar otros ya consagrados como César Bruto y Oski. A la vez, sin embargo, *Tía Vicenta* fue una revista predominantemente cómica (no humorística)[8] con asidero en ese extraño monstruo mitológico que se conoce como sentido común: un constructo discursivo conformado por aquellos presupuestos ideológicos que se presentan a si mismos como evidentes, en cuya constitución los discursos irrisorios cumplen un rol fundacional.

En esa dialéctica entre lo viejo (el *statu quo*) y lo nuevo en la cual su personalísimo editor optaría por declararse partidario de lo primero, la revista apelaría a una de las funciones clásicas de lo irrisorio —esto es, su capacidad para decir lo-que-no-puede-ser-dicho— en un momento histórico atravesado por una interdicción central.[9] El 9

[4] La editorial Frontera existe como tal hasta 1961. A partir de entonces, vende sus títulos a Editorial Ramírez y ésta a Vea y Lea, que los publica hasta 1963.

[5] Así por ejemplo Steimberg, O. «La historieta argentina desde 1960. Un espíritu innovador en la articulación y en la oposición de textos y dibujos», en A.A.V.V. 1983. *Historia de los Comics*, Barcelona, Toutain, 1983.

[6] Vázquez, L. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 25-43.

[7] Rivera, J. *Op. cit.*

[8] Esta distinción se aclarará más adelante.

[9] En un movimiento similar al que el cómico televisivo Tato Bores realizaba en el mismo período con sus monólogos cada domingo, desde 1958. El dato es significativo porque Juan Carlos Colom-

de marzo de 1956, un año antes, un decreto presidencial había prohibido bajo pena de cárcel la «utilización con fines de afirmación ideológica peronista o de propaganda peronista —de las imágenes de símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan ese carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por individuos representativos y organismos del peronismo—» (Decreto Ley Nº 4161 9/03/1956). Se iniciaba así un largo período de proscripción de la que sería desde entonces la principal fuerza política nacional. A este respecto resulta particularmente significativo el muy citado ejemplo del número 5 de *Tía Vicenta*, publicado en septiembre de 1957. En una página denominada «Para que lean los niños», bajo el lema «Aumentativos no son / aunque terminen en on se podían encontrar los siguientes ejemplos: «buzo/ buzón – pelo/ pelón – lecho/lechón – coraza/corazón – velo/velón – pera/decreto 4161».[10]

Resulta evidente aquello que aquí la revista presupone de sus lectores: que conocen el contenido de dicho decreto o cuando menos, que entienden la referencia. No existe, sin embargo, ataque, defensa u opinión alguna sobre el hecho al que se alude. Y este es uno de los aspectos más llamativos de la clase de risa con la que *Tía Vicenta* eligió presentarse ante su público. Un tipo de risa que le permitió mantenerse incólume, pese a la clausura que determinó el final de su primera etapa, ante la sucesión fervorosa de dictaduras y democracias que determinaron aquel período. De hecho, aquella clausura, acaso demasiado publicitada, no impidió que quince días más tarde Landrú volviera a la carga con la publicación de *María Belén*, siempre como suplemento del diario *El Mundo*, cuyo cierre definitivo en diciembre de 1967 determinó la suerte de la revista. Esta aparente neutralidad demostrada por *Tía Vicenta*, que toleraba sin demasiados escrúpulos la presencia de las Fuerzas Armadas como actor político y su frecuente interrupción de los gobiernos democráticos[11] comienza a entrar en contradicción, hacia mediados de los años sesenta, con la radicalización cada vez mayor de los diversos actores. Una revista que venía a reirse de todos en partes iguales, implicaba, para el momento en cuestión una toma de posición ideológica.

Se trata, por lo tanto, de restituir los modos en que un discurso determinado en un formato determinado busca producir una imagen de autor determinada, cuyo corolario, es un lector al que dicha imagen interpela de manera directa. En otras palabras, un co-enunciador implícito en las estrategias discursivas con las cuales el enunciador se presenta. Esta imagen se construye a través de secciones y editoriales, esos espacios

bres integraba el equipo de sus guionistas. Véase al respecto Palacios, C. «La única realidad es la realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores», en Vázquez Villanueva, G. (dir.). *Memorias del Bicentenario: Discursos e Ideologías*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010.

[10] *Tía Vicenta*, n.º 5, septiembre de 1957. He encontrado este ejemplo en numerosas publicaciones académicas frecuentemente mal citado, es decir, enunciando el nombre del líder en lugar del decreto, sin lo cual el chiste pierde enteramente su gracia.

[11] Burkart, M. *Op. cit.*

de intercambio «cara a cara» entre la revista y sus lectores; pero también a través de dispositivos tales como tapas, contratapas, diseño, titulaciones y paratextos. Finalmente a través de los mismos contenidos que la revista reproduce aunque posean —como todo discurso— una impronta personal que pueda complementar o incluso contradecir la imagen colectiva que la revista propone.

Es es el caso de la sección «Humor Extranjero» (FIG. 1) con la cual se buscaba adscribir la revista a una zona de influencia determinada. Los dibujos de Saúl Steinberg, por ejemplo, cuya filiación con el estilo del propio Landrú resultaba —en apariencia— bastante evidente proponían una imagen de autor particular que la revista buscaba hacer suya. «¿Quién no conoce a Saúl Steinberg?» se preguntaba el encabezado «el padre de los modernos dibujantes humorísticos», haciendo cómplice al lector en la atribución de una información que no podía no tener. Y sin embargo, pese a la semejanza en el tratamiento de la línea, el estilo «tonto» de Landrú poco tenían que ver con los experimentos conceptuales de Steinberg, algunos de los cuales se encon-

FIG.1 *Tía Vicenta*, nº 1, agosto de 1957.

traban en el extremo opuesto al del primero. Empezando por el hecho de que los chistes de este último eran claramente visuales, mientras que los de Landrú resultan predominantemente lingüísticos. En el caso del rumano se llegaba al extremo del casi-no-hay-chiste —atestiguado entre los ejemplos allí publicados—, formato que hubiera resultado inconcebible para el creador de *Tía Vicenta*.

Se sabe por declaraciones del propio Landrú que su modelo eran las revistas humorísticas europeas del momento —la alemana *Simplicissimus*, que había sido relanzada en 1954, la española *La Codorniz*, cuyo director, Álvaro de la Iglesia, también tendrá su respectiva entrada en la sección—; pero este parentesco resulta mucho más pertinente en publicaciones un poco posteriores, mucho más experimentales, como *4 Patas*, *Gregorio* o *La Hipotenusa*, revistas que en su configuración general eran claramente humorísticas, que en la propia *Tía Vicenta* cuyo perfil era a grandes rasgos cómico.

Es el caso también de las secciones «Actualidad», firmada por Eggers, compuesta enteramente por fotomontajes, un recurso novedoso para la época o en la mucho más significativa «La Cárcel de Papel», a cargo del Juez Ignacio Anzoátegui,[12] que a su vez se inspiraba en una sección de la revista española *La Codorniz*, donde se detenía y encarcelaba a distintos personajes del presente, como Aramburu, Frondizi, Isaac Rojas o Alicia Moreau de Justo.

Dime cómo ríes y te diré qué quieres

La diferenciación entre cómico y humorístico a la que hemos aludido arriba nos permite entender, entre otras cosas, qué clase de relaciones establecen los discursos irrisorios con sus condiciones sociales de producción y reconocimiento.[13] Así, por ejemplo, Oscar Steimberg señala que todo discurso cómico posee una proposición «seria» de base travestida con el disfraz de la risa.[14] Ese no sería el caso del humor, cuya aparente seriedad se revela, a la larga, devastadora. El sujeto humorístico es inabordable, inaprehensible, se presenta como aquel de quien, en última instancia, no se saben en verdad sus intenciones, toda vez que a través de un rasgo de ingenio, se

[12] Considerado por Christian Ferrer como el máximo *enfant terrible* de la derecha argentina, Ignacio Braulio Anzoátegui había sido nombrado juez por decreto en el transcurso de la llamada Revolución Libertadora. Ultracatólico, antisemita, nazi confeso «en el peor sentido de la palabra» y acérrimo admirador de Hitler que había renunciado a la Subsecretaría de Cultura en 1945 cuando Argentina le declaró la guerra a Alemania era, además de todo, humorista. Ver Ferrer, C. «Prólogo a la edición de *Vidas de Muertos*», en Anzoátegui, I. *Vidas de Muertos.* Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2005.

[13] En lo que sigue retomaremos nuestros trabajos anteriores sobre la materia. Ver sobre todo Palacios, C. «¿De qué hablamos cuando hablamos de humor?», en *Luthor*, n.º 35 (2018). Disponible en: http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/183.pdf

[14] Steimberg, O. (2013). *Op. cit.*

complace en señalar todo aquello que puede ser percibido como trauma: la muerte, el absurdo, lo real.

Existe cierto consenso en reunir en tres grandes grupos aquellas teorías que buscan dar cuenta de los mecanismos de la risa. En primer lugar, aquellas que aseguran que la risa surge ante la percepción de algún tipo de incongruencia que transgrede nuestros patrones mentales y expectativas.[15] En segundo lugar, las que sostienen que el placer humorístico deriva del alivio de ciertas tensiones psíquicas o de la liberación de inhibiciones, leyes y convenciones sociales, de entre cuyos autores el más celebre es ciertamente Freud —aunque también la descripción de Bajtin sobre la cultura popular de la risa puede interpretarse como sublimación social de los valores impuestos por la cultura oficial. Y finalmente los que consideran que la risa surge de un sentimiento de superioridad en nosotros mismos frente a una persona u objeto, en cuya órbita se ubica la tradición del *castigat ridendo mores* que atribuye a lo cómico la función de orden moral de denunciar los vicios sociales y los comportamientos reprobables y por lo tanto, la posibilidad de su represión y corrección. Se trata, como se ve, de dimensiones distintas de un fenómeno de por sí muy complejo, que no resultan mutuamente excluyentes dado que cada una de ellas puede asociarse a diferentes instancias del proceso discursivo. Las instancias de producción (teorías de incongruencia); reconocimiento (teorías de sublimación) e inscripción del sujeto en el discurso (teorías de superioridad).

Así, por ejemplo, en el caso del primer tipo de teorías, comprendemos que lo cómico se aparta efectivamente de una norma o valor social tenida por buena, justamente en la medida en que esa norma o valor social es tan aceptada que nadie se toma la molestia de refutarla. Lo que está en juego aquí es, por lo tanto, la dimensión ideológica de los discursos, entendida como la relación que estos establecen con sus condiciones de producción, siempre y cuando estas condiciones de producción se presenten como evidentes. Partiendo de una serie de presupuestos ideológicos soportados por una comunidad de sentido —ciertos chistes pueden ser incomprensibles o antipáticos para quienes no compartan esos presupuestos— juega a desviarse de esa norma por un rato. Pero solo por un rato. Lo cómico constituye su incongruencia sobre un fondo de normatividad que a fin de cuentas resulta siempre victorioso.

Este proceso tiene por supuesto implicancias en las instancias de reconocimiento del discurso cómico, así como en el rol que se asigna el enunciador; dado que por principio, la construcción de esa evidencia, es uno de los efectos más patentes de lo cómico. El tipo de operaciones que dan lugar al chiste son a menudo tan bien conocidas que puede darse el caso de que los individuos rían reponiendo presupuestos ideológicos

[15] Attardo, S. *Linguistic theories of humor*. Nueva York, Mouton de Grouyter, 1995, pp. 47-49; Morreal, J. *Comic Relief. A comprehensive philosophy of humor*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 45-64.

que desconocen pero que a partir de ahora pasarán a formar parte de su base de creencias. Suele ser la experiencia de quienes estudiamos materiales irrisorios del pasado reciente o más lejano. Lo que resulta más llamativo es la poca frecuencia con la que necesitamos partir de fuentes secundarias para entender no solo que aquí hay chiste, sino la base sobre la cual este fue construido. En cuanto al rol del enunciador, es evidente que se trata de una posición de superioridad —moral, lingüística y cognitiva— por sobre el blanco de sus burlas. Es esta posición la que le permite erigirse en guardián de un orden como el democrático, por caso.

El humor, por su lado, parte de una aparente observancia para realizar el camino contrario. No se trata ya de la violación de una cierta clase de reglas sobre un fundamento de observancia —la aparente destrucción de un orden—; sino muy por el contrario la exacerbación de ese mismo orden sobre un fondo de nada. Tal es así que a menudo el humorista juega a obturar los posibles sentidos con los que un auditorio determinado puede intentar querer explicar qué es lo que realmente está diciendo. Si lo cómico se burla siempre de un otro del que se considera superior, lo humorístico, por su parte, se ríe de aquello que pone límites a su propia condición subjetiva. La sublimación de lo humorístico es por lo tanto real, frente a la sublimación aparente de lo cómico, en tanto y en cuanto extrae placer de aquello que debería asumirse como derrota. Lo cómico es resignado porque acepta su propia impotencia frente al mundo, dejándose conducir por las reglas que este impone, denunciando a quien no las soporta o las acata. Por el contrario, en el humor, al hacer ostensible aquello que está destinado a destruirlo es, paradójicamente, el sujeto mismo el que sale victorioso, a pesar de la descomposición de todo lo que lo rodea. La venganza cómica no es tal, puesto que deja al poderoso en su lugar, reconociendo su preeminencia.

Esta situación se traduce en la práctica en una dialéctica constante entre el puro deseo de disparatar y la reconvención cómica a descubrir una intencionalidad —ética, política, moral y cognitiva— de aquello que se presta a la risa. Entre el optimismo voluntarista de lo cómico y el pesimismo destructor del humorismo. Entre el inquietante descentramiento de este último —que por principio no conduce a ninguna parte— y el aleccionamiento tranquilizador del primero. Incluso es posible observar cómo en un mismo discurso, incluso en una misma viñeta, los diferentes modos se ponen en juego. Como veremos un poco más adelante, los chistes de Landrú, frecuentemente cómicos, incluyen también elementos humorísticos, entre otros el misterioso gato testigo que acompaña cada cuadrito. En general su obra aparece atravesada por una tensión nunca resuelta —de allí su riqueza— entre estos dos polos de lo discursivo que no curiosamente se superponen con la tensión propia de las dimensiones icónica y verbal de los chistes. Aunque el dibujo, en el caso de Landrú, se rebaja por lo común al rol de mera ilustración de una materia lingüística previa —que en la gran mayoría de los casos podría entenderse por sí misma—no es casual que sea en la línea donde encuentra aquello que lo hace singular. El absurdo de las viñetas Landrú no se verifica tanto en el remate del chiste, frecuentemente lingüístico, que acaba por resolver

la incongruencia remitiendo a una lógica impecable; sino en aquellos elementos que, por el contrario, no encuentran explicación alguna en el marco de la composición que los contiene.

Una tapa para cada etapa

Como se deduce de todo lo precedente, la construcción de la imagen autoral que produce un determinado texto irrisorio resulta fundamental para poder determinar no solo el carácter con el que se presenta a sí mismo, sino la forma en que sus receptores son postulados en él. Se trata entonces de estipular, ante todo, el modo en que una publicación de índole colectiva puede constituir efectivamente una cierta imagen de sí, más allá de la heterogeneidad de sus contenidos. Una revista, un filme o una obra de teatro admiten la función autoral, en tanto y en cuanto sus materiales se organicen en torno a un principio de coherencia imbuido de una intencionalidad específica. Este sujeto es imaginario, pero por principio todo enunciador discursivo lo es. Para que la imagen de autor sea efectiva, el lector debe tener la capacidad de predecir «comportamientos», «opiniones», «maneras de ser y actuar» del supuesto autor que garantiza y ordena el sentido de todo lo dicho, dibujado o actuado.

Ni hay que decir que se trata de un camino de doble vía: el sujeto surge también allí donde la obra se le atribuye y quiere ser explicada por él. Aquello que Foucault famosamente describía como la función autor y que nosotros entendemos como un tipo de dispositivo cuya tarea sería evitar «la libre proliferación del sentido» no son por tanto exclusivas ni de la literatura ni del medio lingüístico, ni siquiera de aquellos textos cuya manufactura corresponde específicamente al hombre.[16] Esta distinción es fundamental para el propósito de este trabajo, dado que si podemos asignar una imagen autoral determinada a un texto de cualquier clase, sobre todo a un texto colectivamente constituido, podemos determinar para esa imagen una serie de rasgos característicos de un modo de ser específico y que admiten, por lo tanto, ser leídos en esta forma.

En el caso de nuestra revista, este sujeto se identifica con el propio Landrú,[17] que se cuidaba de ilustrar las tapas de prácticamente todos los números, con pocas excepciones —el número 67, del 18 de noviembre de 1958, por ejemplo, dibujado por Carlos del Peral, o aquellas que presentaban fotomontajes o «disfraces» de otras revistas, por lo general llevados a la práctica por Siulnas—. Como dispositivo, la portada juega un rol fundamental en la constitución de dicha imagen, dado que es la cara visible de la

[16] Foucault, M. «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999.

[17] Dicha identificación será llevada mucho más lejos, tras la clausura de *Tía Vicenta* por parte de la dictadura de Onganía, en el proyecto *Tío Landrú* (1968-1969) que aludía a la primera pero poniendo en primer plano el nombre de su creador.

publicación. Da señales claras a los lectores, orientándolos en la lectura, marcándoles un sentido posible, una cierta modalidad de lectura de todo lo que encontrarán en el interior.

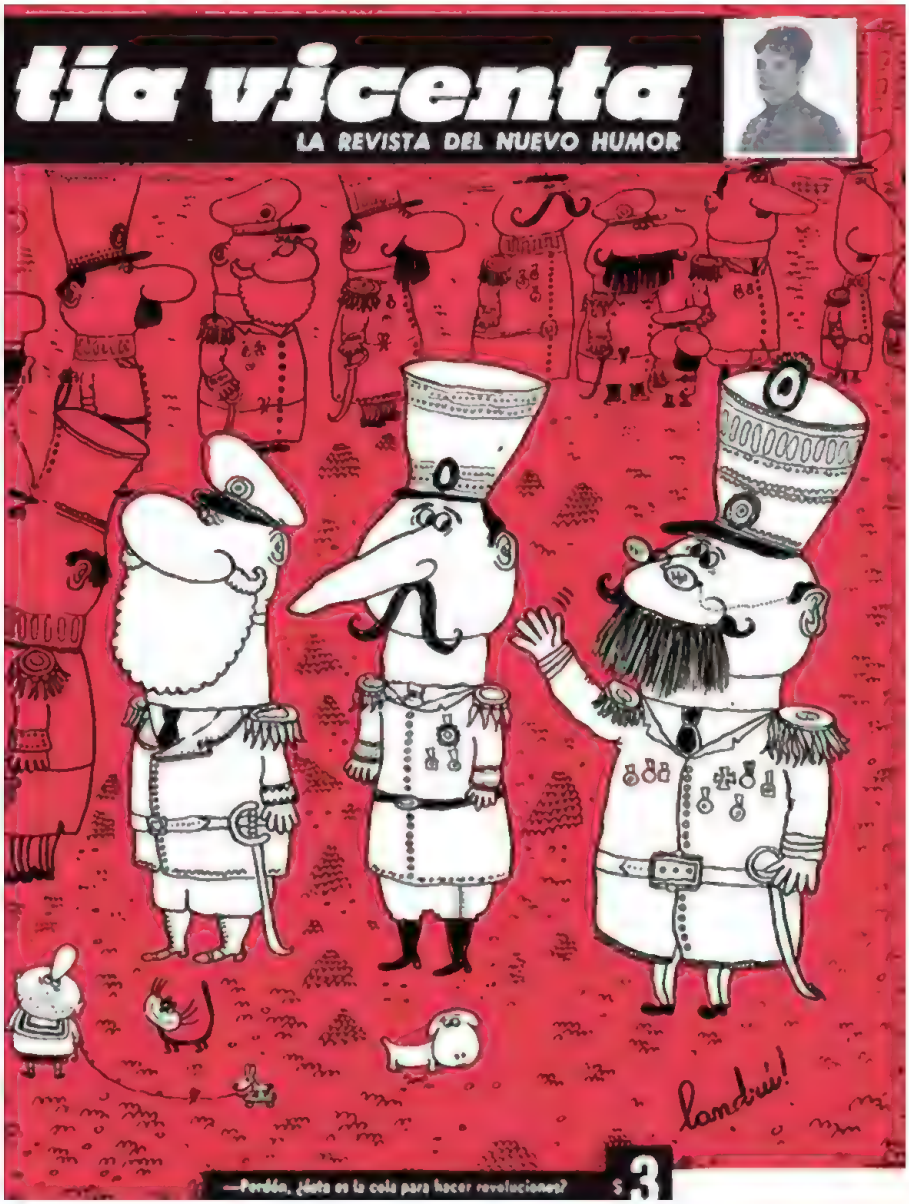


FIG. 2. *Tía Vicenta*, n.º 1, agosto de 1957.

La primera tapa de *Tía Vicenta* (FIG. 2), mostraba una larga hilera de militares de alto rango, cuya extensión excedía el límite de la página. El texto, abajo, en un recuadro negro, pequeñísimo en comparación con el tamaño de la imagen, explicitaba el diálogo: «perdón ¿ésta es la cola para hacer revoluciones?». El primer chiste era por lo tanto político, en la tradición de las revistas satíricas argentinas de finales del siglo XIX y

comienzos del siglo xx, pero en contraste con publicaciones irrisorias de gran tirada de la época como *Rico Tipo* (1944-1972) o *Patoruzú* (1936-1977), políticamente mucho más neutras —por lo menos en apariencia. El título de la revista aludía, como se sabe, a un cierto estereotipo de mujer de clase media alta a la que el mismo Landrú había caracterizado como la «señora gorda» en la sección cómica de la revista *Vea y Lea*, que estaba a su cargo. Mujeres de cierta edad, burguesas, aisladas del contexto social y político en el que vivían, pero que se permitían opinar de todo sin tener demasiada idea de nada. Junto al título, en imprenta minúscula, una pequeña foto avejentada, en blanco y negro —la tapa se imprimía a un color— mostraba lo que podría ser la efigie de tal tía. Esta foto irá cambiando a lo largo de las tapas —en el número 67 aparece invertida, en el número 91 es un kiwi con anteojos, en el número 163 es Nikita Jruschev.

De idéntico modo, el diseño de la portada irá presentando diversas variaciones lúdicas sobre un trasfondo común. Variaciones en el título: *Carestía Vicenta* (3 de abril de 1966), *Tía Vicenta en el Exilio* —con una banda que aclaraba: *Edición clandestina*, en alusión al posible regreso de Perón— (29 de abril de 1963), *Tío Vicente* (23 de julio de 1962); en los modos de presentar el contenido: generalmente en una columna a la derecha donde se alternaban frases disparatadas, junto con títulos alusivos a los contenidos del interior de la revista. En el número 67, del 18 de noviembre de 1958, junto a un dibujo de Del Peral que mostraba el interior de un manicomio, la columna de la derecha afirmaba «El país y Tía Vicenta se han vuelto locos», con la tipografía desordenada y sin incluir ningún otro dato que pudiera orientar al lector respecto de su contenido interior. Arriba, sobre el título, junto al año, el número y la fecha, se podía leer que el precio era de «0,00000001 dólar».

Otra de las portadas, la del número 75 del martes 13 de enero de 1959, muestra una caricatura del presidente Arturo Frondizi, con la característica nariz grotescamente larga con que lo dibujaba Landrú, vestido de mujer, sobre el fondo de un paisaje urbano (FIG. 3). Abajo la leyenda afirma: «parece que esta vez el Gran Cambio va en serio». El chiste surge por la superposición de dos campos semánticos, las ideas de cambio político y cambio sexual, y es reforzado por el hecho de que el travestimiento es realizado sobre una figura de autoridad. Lo que más llama la atención, sin embargo, es la presencia de distintos elementos que fugan el sentido cómico y unilateral de la tapa: un hombre que espía detrás de un árbol, un perro, un pajarito sobre una nube. Estos animales y personajes, que llegarán a ser característicos del estilo del autor, rompen con la lectura tradicional, unilateral, del chiste gráfico. Imponen una lectura cartográfica, atenta a los detalles, como en los tradicionales chistes de multitud de los almanaques y calendarios decimonónicos.[18] Sin duda forma parte de esta

[18] «Los recursos lineales, ornamentales y de representación de Landrú configuraron a lo largo de los años un repertorio casi cerrado, aunque rico internamente; esto le permitió poner en paralelo con sus representaciones lineales clasificaciones sociopolíticas y culturales cargadas de un non-sense antes inédito». Steimberg, O. «Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico», en *Signo & Seña*, n.º 12 (abril de 2001), pp. 113-114.

configuración el gato de bigotes puntiagudos que Landrú incorpora como una presencia unilateral en su vasta producción gráfica. Está ya presente en la tapa del número 1 y acompañará al autor a lo largo de toda su carrera. Con su sonrisa inquietante parece escapar a toda nominación. No hay texto que lo ancle. Su presencia es puramente icónica.

tía vicenta
LA REVISTA DEL NUEVO HUMOR
¡Cómo sube el papel!
¡Mozo! tráigame un Cuba libre
Frondizi: el hombre que salvó a un país
¿Qué haría usted si fuera un dictador derrocado?
Drácula: dibujante oficial de la austeridad
No hay carne in the pampas
¿A cuánto subió el kilo de Dragón Verde?
-Parece que esta vez el Gran Cambio va en serio.

FIG.3. *Tía Vicenta*, n.º 75, enero de 1959.

A partir de los años sesenta, las variaciones se hacen más notorias. La tipografía del título cambia, pierde la bajada —ya no será la revista del nuevo humor—, las tapas se «disfrazan». La del número 191, por ejemplo, del 1 de septiembre de 1961, presenta un fotomontaje donde se ve al presidente Arturo Frondizi, a todo color, abrazando al Che Guevara, cuya cabeza se solapa sobre un cuerpo de mujer. Un recuadro a la izquierda, abajo, anuncia «2 revistas en 1 / hoy nos disfrazamos de / Idilio» —en alusión a la revista *Idilio* una de las primeras revistas del corazón publicadas en Argentina, a partir de 1948, dirigida a amas de casa y mujeres del hogar. Sobre el fondo de la imagen, de un celeste pleno, se lee «ARTURO FRONDIZI Y ERNESTO CHE GUEVARA EN AMOR PROHIBIDO». La tapa del número 185 (10 de junio de 1961) se disfraza de la revista *Claudia* —otra revista para mujeres—, la del 203 (2 de marzo de 1962) de la revista humorística de principios del siglo xx *Caras y Caretas*. Hay disfraces de *Billiken*, de *Enciclopedia*, de *Pravda*, de *La Chacra*, de *Selecciones del Reader's Digest*, casi todos realizados por Siulnas. Uno de esos disfraces fue censurado, el del número 201, que evocaba la tapa del diario *Clarín*. Estos juegos con el diseño —atenuados, por la leyenda de rigor «Hoy nos disfrazamos de»— contrastan de manera bastante patente con el estilo gráfico de su editor, que se conservará sorprendentemente estable a lo largo de los años y las décadas. El dato resulta aún más significativo cuando lo comparamos con otros humoristas gráficos como Fontanarrosa, Quino o Caloi, cuyo estilo se va transformando notoriamente, por simplificación o refinamiento, a lo largo de los años. En el caso de los dos últimos, por la exacerbación de un preciosismo del dibujo que abandona toda tipificación en pos de la singularización del objeto y el detalle. En el primero, al revés, por un pasaje paulatino de una línea salvaje, violenta y abigarrada que parte de una imitación más o menos fidedigna de Castagnino, Alonso y Pratt hacia un dibujo mucho más esquemático e infantil cuyo modelo, sobre todo para el caso de Inodoro Pereyra, parece ser sin duda Florencio Molina Campos. Por el contrario, el dibujo de Landrú permanece igual a sí mismo, ya sea que publique en *Tía Vicenta*, en *María Belén*, en *Satiricón* o en *Clarín*. Una posible explicación es la aparente facilidad con la que tiende a constituir estereotipos principalmente urbanos. Ello resulta sorprendente en un autor que a diferencia de Divito o Dante Quinterno, echaba frecuentemente mano de la actualidad para constituir su gracia. Dicha actualidad, sin embargo, es solo aparente, como veremos. No hay grandes cambios ni transformaciones históricas posibles en *Tía Vicenta*. El estilo gráfico de Landrú es deliberadamente inactual —los uniformes que visten los militares son llamativamente anacrónicos, el uso de sombreros y bastones en los hombres, los niños con enterito y sombrero con hélices—. Como en cierto revisionismo histórico, puesto de moda en la época, pasado, presente y futuro, se aplastan en una continuidad cíclica. De allí que sus personajes puedan afirmar sin vacilaciones, tanto en ocasión de recibir al presidente democráticamente electo Arturo Frondizi como al momento de asumir el golpe de estado que lo derroca, que «al fin tenemos un gobierno como Dios manda».

Tipos, arquetipos y estereotipos

Existen, además de las portadas, otros dispositivos por medio de los cuales la revista como un todo constituye su imagen de autor. Así, por ejemplo, los editoriales, presentación del staff, cartas de los lectores, etc. No hay que omitir tampoco los textos que introducen, sin firma, algunas de las historietas presentadas, en tanto y en cuanto actúan como el nexo de unión entre la revista y sus contenidos. Estos pequeños prefacios develan aquello que la revista dice que la historieta dice, legitimando su inclusión en la misma. Otro elemento no menor es el diseño general. ¿Qué notas se colocan primero? ¿A qué autores o historietas se elige dar prioridad? ¿Cómo se disponen estos elementos sobre la página? El diseño puede en sí mismo ser disparato, ridículo, vanguardista o atrevido. Es el caso de *Tía Vicenta,* que empleaba para su diagramación un estilo deliberadamente ecléctico, sin secciones fijas, donde las fotos podían superponerse sobre la página como en un *collage*, en diferentes formatos y tamaños.

Finalmente los paratextos: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias y prólogos. Los paratextos constituyen, según Genette, «uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector —lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el contrato (o pacto) genérico».[19] Ya hemos visto cómo la revista se permitía jugar incluso con el precio de tapa o cómo sentía la necesidad de tranquilizar a los lectores cuando tomaba la apariencia de otras publicaciones de la época, advirtiendo que era un «disfraz». Como se ve, aquí tampoco hay transformación en el estricto sentido del término. La noción de disfraz presupone la idea de que hay algo «verdadero» que se oculta detrás de esa apariencia, esto es, las revistas a la que se estaba imitando. El disfraz también es cómico. No es un descentramiento real en tanto y en cuanto existe un centro que permanece incólume.

Uno de los recursos frecuentes del humor gráfico argentino, sobre todo en la década del cuarenta, fue la constitución de personajes arquetípicos, cuya conducta se encontraba ya prefijada en sus nombres, por identidad o por contraste. Así, Fúlmine —creado por Divito, del verbo «fulminar» y por extensión «fúlmine»: persona de la cual se cree que atrae la mala suerte— atraía la mala suerte; Bólido —creado por Ferro, de «bólido»: automóvil que corre a gran velocidad— llegaba siempre tarde; Pochita Morfoni —creación de Divito, del verbo «morfar»: comer— no podía evitar atracarse de comida; Purapinta —creado por Abel Ianiro, de «pinta»: elegancia, distinción/ aspecto de una persona— no llegaba nunca a ejecutar las tareas a las que lo predisponía su físico descomunal; un poco posterior, Afanancio —creación de Adolfo Mazzone, del verbo «afanar»: robar— se caracterizaba por su propensión y su increíble habilidad para ejercitar el latrocinio. «Landrú evitó en su humor gráfico este tipo de estructura pero llevó las conductas repetidas al relato de pocas líneas, género que ejecutó con

[19] Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, [1981] 1989, p. 10.

maestría».[20] De este modo, el dispositivo de repetición deja de depender del dibujo y pasa directamente al texto. Cateura, Rogelio, el señor Porcel, Cuculiu, María Belén o Jacinto W. Reblan fueron personajes habituales de los relatos que publicaba en su revista, bajo su propia firma. Así sucedía, por ejemplo, en los diálogos de María Belén y Alejandra, representantes femeninas de aquello que cómicamente designaba como GCU, gente como uno, lectoras de la revista *Gente* —revista dedicada a los personajes del mundo de espectáculo y la llamada farándula, el equivalente local de la *Hola* española o la *People* norteamericana—, que exhibían todo el tiempo su alto poder adquisitivo, su desinterés por los problemas sociales y su aversión por las clases bajas.

> —¿Qué te pasa, gordi? Hace tiempo que no salís de noche y qué sé yo.
>
> —Estoy cansadísima. Después del baile de inauguración de «En lo de Hansen» quedé muerta, muerta, muerta.
>
> —¿Fue para tanto, vieji?
>
> —Por su. Duró cuatro noches.
>
> —¡No te puedo, gordi!
>
> —Pódeme que es la pura. Estuvo divino. Un kilo, como diría la gente pobre.[21]

El tipo de operación irrisoria que constituyen esta clase de relatos forma parte de una tradición milenaria, que se remonta, por lo menos, al estudio de los caracteres de Teofrasto. Es una clase de risa cómica, de superioridad, sustentada sobre aquello de lo que Bergson se ocupó profusamente en la tercera parte de su estudio clásico sobre la risa, una clase de automatismo que no es ya el del *slapstick* o las caídas físicas sino el de la rigidez de comportamientos o actitudes sociales —asociales o antisociales.[22] Lo que nos hace reír en tal o cual carácter es su imposibilidad de cambiar de conducta como lo haría cualquier otro ser humano —en términos de Bergson— socialmente más dinámico y por tanto mejor entrenado para sobrevivir en sociedad. Dichos personajes están predestinados a hablar de tal manera, a pensar de tal manera, a que les sucedan tales o cuales cosas. Lo que da risa aquí no es lo inesperado, sino lo demasiado esperado. Así, Rogelio, el hombre que razonaba demasiado, no puede escapar de su propensión a constituir silogismos que le impiden ejecutar el más mínimo acto cotidiano: comprar un pasaje de tren, un helado, ir a la plaza o al banco.

> Me pregunta cuántos boletos deseo.
> El que vende boletos se llama boletero.
> El boletero es mentiroso.
> Algunos políticos son mentirosos.

[20] De Santis, P. «Landrú escritor», en *Breve historia universal de Landrú*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2018, pp. 23-24.

[21] *Tío Landrú*, año I, n.º 1 (12 de junio de 1968).

[22] Bergson, H. «Le comique de caractère», en *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Les Presses universitaire de France 1959, pp. 59-87.

> Balbín es político.
> Balbín tiene cara de japonés.
> Los japoneses son amarillos.
> Los amarillos son enfermos del hígado.
> Hígado en francés se dice «foie».
> El paté de foie es un fiambre.
> Luego, lo que quiere preguntarme este boletero es cuántos paté de foie deseo.[23]

Por el contrario, las viñetas, chistes y portadas, con la salvedad de los funcionarios y políticos de turno, rara vez se encuentran interpretadas por personajes individualizados, sino por clases sociales: señoras, muchachas, jóvenes, generales, burgueses, obreros, maestras, policías. El afán clasificatorio de Landrú, y por extensión de *Tía Vicenta*, lo lleva a constituir mundos autonomizados, previamente fijados. Como dato, no es menor el hecho de que, aunque de manera cómica, haya apelado al modelo de retrato lombrosiano, que llegó a constituir un verdadero género entre las páginas de la revista. Aunque irrisorio, el gesto de interpretar en la cara de los políticos sus opiniones y actitudes políticas, no deja de ser significativo. Es un paso más en la organización de un cosmos de increíble coherencia, pero que encuentra, a la hora de enfrentarse con el mundo real, del que pretende erigirse como interpretante, todos sus límites. «Creo que Landrú nunca abandonó la idea de fundar un universo: por detrás del humor político, que siempre es pasajero, creó sus personajes perennes. Les dio nombre, imagen y habla, y luego los lanzó al mundo».[24]

A modo de conclusión

Una de las características de los discursos irrisorios es definir perfectamente bien a su auditorio, en tanto y en cuanto es él y solo él el que puede participar de los presupuestos y sobreentendidos sobre los cuales se constituye el chiste, dado que el humor y lo cómico son solo posibles sobre un terreno firme y previamente establecido. El humorista habla solo de cosas que el público, su público, reconoce. Inscribe sus enunciados en una memoria que comparte con él, un terreno ideológico común. El chiste pierde su efecto en cuanto se lo explica, por lo tanto, necesita no ser explicado, darse por sobreentendido. Se produce entonces un «efecto de reconocimiento» que instaura una complicidad entre el autor —individual, colectivo o imaginario— y sus lectores. Este efecto de reconocimiento, que constituye uno de los aspectos esenciales de todo efecto ideológico, conlleva un doble resultado: el de inclusión del lector que pasa a formar parte del universo cultural del productor, a su comunidad discursiva, y el de exclusión de quienes no posean el conocimiento previo necesario. Ahora

[23] *Tía Vicenta*, año VII, n.º 228 (7 de enero de 1963).

[24] De Santis, P. «Landrú escritor», en *Breve historia universal de Landrú*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2018, p. 24.

bien, aun en este segundo caso, para todo lector no familiarizado con el código, el «efecto de reconocimiento» subsiste. El lector o espectador de un chiste puede reponer un presupuesto ideológico que desconoce a partir del chiste mismo. Cuando un editorial afirma «¿Quién no conoce a Saul Steinberg?» o cuando se busca hacer reír por la presencia de términos como «gordi», «vieji», «no te puedo», no solo se presupone del lector que entiende la referencia sino que se espera de aquellos que no la entiendan, que puedan intuirla. Ya se sabe cómo muchas de las frases y expresiones de Landrú llegaron a ponerse de moda en la época, caracterizando, de esta forma, tipos sociales. Si lo cómico viola una regla implícita, un acuerdo básico previo, aún el lector o espectador no familiarizado con esa regla puede recomponerla a partir del chiste mismo, dado que lo que se reconoce, ante todo, es que se trata de un chiste. Cuando al revés, un determinado auditorio encuentra gracioso un discurso previamente producido como serio, lo hace a sabiendas de que en principio lo era. Es en ese sentido que lo cómico no solo constituye a sus lectores, sino que también erige el mundo que los rodea. En trabajos anteriores hemos demostrado por ejemplo, cómo el humorista televisivo Tato Bores se ocupaba de fundar un objeto discursivo privilegiado, «la realidad nacional», o incluso también «la Argentina», un espacio en el cual los políticos estaban condenados a fallar de manera cíclica y repetitiva. Quino, con *Mafalda*, va todavía más allá. Su objeto discursivo ya no es la Argentina, sino el mundo. Es el mundo el que está enfermo, el que debe ser curado, el que impacta sobre la realidad local, sobre la pequeña comunidad porteña en la que ella vive.

Los chistes de *Tía Vicenta*, con matices, suceden siempre en un presente sempiterno, donde todos visten más o menos igual y se hacen chistes siempre sobre las mismas cosas. Aunque adopten como trasfondo ese conglomerado de discursos que reconocemos como la actualidad: noticias, rumores, opiniones, comentarios del día a día que a través de los medios —principalmente la radio, aunque cada vez más la televisión—, iban condicionando el marco referencial de los lectores. A pesar de ello, el paisaje es siempre el mismo. No hay nostalgia del pasado en Landrú, ni en *Tía Vicenta*, pero tampoco proyección de futuro. «En los textos de Landrú [...] el pasado siempre es visto fuera de toda nostalgia. Usa el pasado por el placer del anacronismo. Lo que le gusta es enfrentar lo moderno y lo pasado de un modo brusco».[25] La pretendida neutralidad, por la que un presidente elegido democráticamente —al menos, hasta lo que la democracia podía permitirse en un país donde el partido mayoritario se encontraba proscrito— recibía el mismo tratamiento que un general de facto, condicionaba a la larga las capacidades de la revista para interpelar a una sociedad cada vez más convulsionada y explican la escasa repercusión que llegó a tener en su segundo período (1977-1979).[26]

[25] De Santis, P. *Op. cit.*, p. 24.

[26] Gandolfo, A. «Entre el humor absurdo y la risa violenta: la revista Tía Vicenta y la más reciente Dictadura Militar Argentina (1977-1979) », en *Estudos Ibero-Americanos*, n.º 44 (2018), pp. 297-310. Disponibe en: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27690

En nada es tan evidente este punto como en el tratamiento que se le da a la cuestión de la revolución. Acaso premonitorio, el chiste que corona la portada del primer número (FIG. 2) se impone, a la larga, como una clave de lectura de los dos períodos de la revista (1957-1966; 1977-1979) y de sus respectivos desprendimientos editoriales, *María Belén* y *Tío Landrú*. La revolución, en tanto paradigma de cambio, va a ser recluida una y otra vez al espacio de lo cotidiano entre las páginas de *Tía Vicenta*. Como lo cómico, solo un desvío temporal de una normalidad que se presenta siempre como impasible, inmutable, perenne, duradera.[27]

[27] En tanto representante de una clase de la cual se reía, pero a la cual no dejaba de pertenecer, hubo desde siempre en Landrú una desconfianza de la política que contrastaba, por ejemplo, con la actitud que hacia la misma tenía un cómico de la época como Tato Bores, cuyo espíritu mucho más democrático le permitió erigirse en el devenir de la democracia, como el tábano socrático que buscaba con su mordacidad corregir los desvíos de dicha democracia y denunciar lo que fallaba en una lógica de buen funcionamiento. No hubo nada de eso en Landrú, que en la segunda época de *Tía Vicenta* llegó incluso a alinearse con el golpe cívico-militar argentino.

Bibliografía

Attardo, S. *Linguistic theories of humor*. Nueva York, Mouton de Grouyter, 1995.

Bergson, H. «Le comique de caractère», en *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París, Les Presses universitaire de France, 1959.

Burkart, M. «La prensa de humor político en la Argentina. De *El Mosquito* a *Tía Vicenta*», en *Question/Cuestión*, n.º 15 (2007). Disponible en: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/420

De Santis, P. «Landrú escritor», en *Breve historia universal de Landrú*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2018.

Favero, B. y Bartolucci, M. «La Argentina es un chiste. Política y sociedad en los años 60 a partir de la revista Tía Vicenta», en *Estudios de Teoría Literaria*, n.º 18 (2020). Disponible en: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3943

Ferrer, C. «Prólogo a la edición de *Vidas de Muertos*», en Anzoátegui, I. *Vidas de Muertos*. Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2005.

Foucault, M. «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999.

Gandolfo, A. «Entre el humor absurdo y la risa violenta: la revista Tía Vicenta y la más reciente Dictadura Militar Argentina (1977-1979) », en *Estudos Ibero-Americanos*, n.º 44 (2018). Disponible en: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27690

— «Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)», en *Caiana*, n.º 2 (2013). Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=99&vol=2

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, [1981] 1989.

Gigli Box, M. C. «La Tía Vicenta y el censurador», en *Question/Cuestión*, n.º 22 (2009). Disponible en: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/756

Morreal, J. *Comic Relief. A comprehensive philosophy of humor*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.

Palacios, C. «¿De qué hablamos cuando hablamos de humor?», en *Luthor*, n. º 35 (2018). Disponible en: http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/183.pdf

Rivera, J. «Historia del humor gráfico argentino», en Ford, A., Rivera, J. y Romano, E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa, 1985.

Steimberg, O. *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

— «Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico», en *Signo & Seña*, n.º 12 (abril de 2001), pp. 113-114.

Vázquez, L. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

VV.AA. 1983. *Historia de los Comics*, Barcelona, Toutain, 1983.

Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global

Comics Exhibitions. History and Global Context

Miguel Peña Méndez

Universidad de Granada

Licenciado en Historia del Arte y doctor en Bellas Artes. Profesor Titular de la Universidad de Granada en el departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes. Imparte varias asignaturas, entre ellas la de Análisis de los Lenguajes Artísticos Actuales. Está interesado en la interdisciplinariedad en las prácticas artísticas y la concomitancia entre ellas. Es director del grupo de investigación «Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea (HUM736)», dirige la revista *Papeles de Cultura Contemporánea* y es miembro del comité de redacción de la revista *OUCH!* (Universidad de Granada) y del comité científico de la revista *Neuróptica* (Universidad de Zaragoza). Ha participado en diversos encuentros y congresos sobre cómic. Dentro de su práctica artística, también realiza incursiones en el cómic experimental. Entre sus últimas publicaciones, está su colaboración en el catálogo de la exposición sobre *Ad Reinhardt. El arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás* en la Fundación Juan March, acerca de la faceta de este artista como humorista y diseñador gráfico.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 23 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1686

Resumen

La exposición de cómics es algo habitual desde sus inicios. Sin embargo, puede parecer algo reciente. La exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* de 1967 suele citarse como la primera, pero esta práctica empieza mucho antes en Europa y en América. Sin embargo esta tuvo una repercusión capital en la cultura, las artes y el ámbito académico. La postmodernidad conllevará nuevos planteamientos expositivos, como son la confrontación del cómic con las otras artes o la reflexión sobre su identidad como arte. Finalmente se hace un repaso sobre el papel de España en esta labor y los nuevos museos sobre cómic a nivel mundial.

Palabras clave: arte, cómic, exposiciones, modernidad, museo

Abstract

Exhibition of comics are commonplace since its beginnings, but it may seem very recent. The exhibition *Bande Dessinée et Figuration Narrative* in 1967 is usually quoted as the first, but this practice started earlier in other countries of Europe and America. Nevertheless, his impact would be capital for new expositive behaviors, like the confrontation between comics with other arts or pondering on his identity as art. Finally, a glimpse on Spanish comic exhibitions and the new comic museums around the world.

Keywords: art, comic, exhibitions, modernism, museum

Cita bibliográfica

Peña Méndez, M. «Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 117-147.

Introducción

El concepto de museo ha ido variando, perfilándose como un concepto vivo en permanente actualización y adecuación a nuevos tiempos. Desde el museo institucionalizado en la Modernidad, donde los objetos se disponían como elementos con fines educativos y de contemplación, portadores de valores, se ha llegado al museo actual como centros culturales, de interacción social y entretenimiento. Esta ampliación de sus funciones ha permitido, entre otras cosas, la introducción del cómic como objeto museístico de forma progresiva.[1]

El propósito principal de este texto será hacer un recorrido por las exposiciones de cómic en espacios expositivos que han logrado una repercusión sobresaliente de cara a su consideración como arte, conscientes de que, como dice Mitchell, las imágenes contemporáneas

> quieren actualizar la historia del arte buscando el empate con las disciplinas basadas en el texto y con el estudio de la cultura del cine y de masas. Quieren borrar las distinciones entre la alta y la baja cultura y transformar "la historia del arte en la historia de las imágenes".[2]

Esta disputa entre alta y baja cultura es una larga guerra, y las salas de exposiciones son uno de los escenarios donde se han librado decisivas batallas. El concepto de museo desde sus inicios permitía el acceso a cualquier tipo de objeto, aunque la Academia distinguieran entre los que eran artísticos y los que no. El cómic, por sus orígenes populares, contenidos intrascendentes, fines de entretenimiento y —una vez afianzada su inserción en la prensa— su carácter industrial, no podía obtener reconocimiento como arte. Mucho habrían de cambiar las cosas para que eso fuera posible.[3] En primera instancia se conseguiría un cierto cambio a partir de los años veinte del siglo pasado, al abrirse un debate sobre su posible *artisticidad*, de la cual sería uno de sus defensores el crítico y escritor Gilbert Seldes. Su libro *The Seven Lively Arts* (1924) hace una defensa de las nuevas artes que estaban triunfando en las ciudades —el cómic era una de ellas— frente a una concepción elitista de cultura. Gracias a él «una nueva era, una nueva apreciación hacia las artes, un nuevo horizonte se había abierto».[4] De ese fervor por el nuevo medio serán testigos los medios de comunicación (FIG.1).

---

[1] Sobre aspectos museográficos en los que no vamos a entrar, remitimos a: Mateos Rusillo, S. M. «El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 113-127.

[2] Mitchell, W. T. J. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual.* Vitoria Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 73.

[3] Sobre este particular se puede consultar las contribuciones de Vilches y Peña incluidas en el número de la revista digital *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), dedicado a «La artificación del cómic". Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

[4] Kammen, M. G. *The lively arts: Gilbert Seldes and the transformation of cultural criticism in the United States*. Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 404.

FIG. 1. Revistas generalistas (como este *Life* de febrero de 1927), profesionales (como *Circulation*, septiembre de 1926) o divulgativas (como *Cartoons and Movies* de junio de 1927) ilustran la aceptación popular del cómic en la sociedad y de la cual el libro de Seldes fue la punta del iceberg.

Esa percepción respetuosa hacia el cómic permitió que su presencia no fuera algo extraño para los museos y se hicieran eco de estos planteamientos. Pero antes de proseguir hay que señalar que, a pesar de la cultura oficial, las exposiciones de obras de este tipo y de sus objetos relacionados fue algo usual desde sus inicios y no se necesitaron avales institucionales para que autores o aficionados las organizaran y recibieran el aplauso del público.[5] Desde entonces esta consideración positiva ha ido variando, con avances y retrocesos, pero con un saldo positivo que lleva a nuestro presente. Los rechazos a su reconocimiento cultural a lo largo de los siglos XIX y XX eran fruto de una circunstancias que son muy distintas a las que nos afectan en el siglo XXI: se ha producido un cambio de ciclo que ha afectado profundamente a las prácticas artísticas, los gustos estéticos, la configuración de las instituciones y el sustrato filosófico-conceptual que nos acoge.

El *Big Bang* del Louvre

La exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* (1967) fue la gran incursión de los cómics en un museo. Esta se celebró en el Musée des Arts Decoratifs (MAD), que aunque forma parte arquitectónicamente del Louvre, es autónomo desde 1905,

[5] Sin entrar en pormenores, por ejemplo, los Salons des Artistes Humoristes se celebraban en Paris desde 1907 y exposiciones individuales o grupales de dibujantes satíricos no eran raras durante el siglo anterior.

situado en el Pabellón Marsan, en el ala izquierda del edificio. El que fuese este museo pudiera entenderse con una cierta lógica, que relaciona el cómic con aquellas artes funcionales con cualidades estéticas o como documentos sobre usos y costumbres. Sin embargo, el motor del proyecto fue algo más complejo. Cuando se realizó esta muestra el director era François Mathey, personaje clave de la cultura francesa tras la Segunda Guerra Mundial.[6] Su personal concepto de museo y su prestigio le permitieron poder interaccionar con ciertas manifestaciones creativas que otros no se planteaban o no podían permitirse. Mathey se guió aceptando las distintas manifestaciones artísticas en su totalidad, y así dejó dicho que «el arte es global, indivisible; no hay jerarquías entre sus componentes, solo diferencias de concepciones, funciones e intenciones».[7]

Sin embargo, la exposición no fue iniciativa suya, sino que tuvo su génesis en experiencias ajenas. Claude Moliterni y Pierre Couperie, miembros fundadores de la SOCERLID[8] habían organizado previamente una muestra genérica titulada *10 millions d'images* (octubre 1965) y otras dos dedicadas a autores (Burne Hogarth y Milton Caniff, febrero y noviembre 1966, respectivamente) en las salas parisinas de la *Société Française de Photographie*. Animados por su aceptación hicieron una primera propuesta al MAD para contrastar los antecedentes de narración gráfica en las artes del pasado con los cómics actuales.[9] La propuesta no acabó de convencer al consejo de administración, y Mathey les aconsejó ponerse en contacto con Gerald Gassiot-Talabot, mentor de la *Figuration Narrative*, grupo artístico surgido al calor del *Pop Art* y el *Nouveau Realisme* para que en vez de al pasado miren al arte del presente. Couperie y Moliterni recelan, pero finalmente presentan una nueva propuesta que incluye la propuesta de colaboración, como excusa para su verdadera intención de mostrar «las técnicas narrativas y los problemas que subyacen en la organización de las imágenes, así como en su combinación».[10]

La exposición tuvo muy buena acogida, aunque con alguna crítica acusándola de desvirtuar el cómic, pues se dijo que mientras se respetaban las obras pictóricas en su

[6] Gilardet, B. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, París, Les presses du réel, 2014.

[7] Mathey, F. *Écrits*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 98-99.

[8] *Societé Civile d'Etudes et de Recherches des Litteratures Dessinées*. Esta asociación se escindió de un grupo previo llamado *Club de Bandes Dessinés*, (posteriormente CELEG, *Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique*). Este también realizó una exposición sobre Lee Falk en junio de 1966.

[9] Este era un tema que ya había sido explorado, primero tímidamente por Carlo della Corte (*I Fumetti*, 1961, pp. 5-24), apoyado posteriormente por François Caradec (*I primi eroi*, 1962, pp.373-398). Este estudio alcanzaría máxima intensidad en Gerard Blanchard (*Histoire de la bande dessiné*, 1969) y en David Kunzle (*The Early Cómic Strip*, 1971). Para la década de los setenta ya se había abierto una línea de trabajo en la historia del arte sobre «Arte Narrativo».

[10] Así lo señalan las notas de trabajo de Couperie recogidas en: Sausverd, A. «"Bande dessinée et Figuration narrative": la contribution de Pierre Couperie», en *Nouvieme art* (2014). Disponible en: http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article752

integridad, estos se sacaron de su contexto secuencial, sobredimensionando las viñetas como si fueran cuadros. No se expusieron originales sino reproducciones fotográficas sobre diversos soportes: piezas murales, módulos cúbicos y paneles flotantes, de cuyo diseño se encargó, según rezan los créditos del catálogo, Isabelle Coutrot[11] que optó por una disposición en laberinto muy rompedora aunque algo dificultosa de contemplar. (FIG. 2)

Fig. 2. Muestra de dos tipos de expositores diseñados para la exposicion Bande Dessinée et Figuration Narrative que se pudieron ver, tanto en la exposición original del Museo de Artes Decorativas de París como en las sucesivas replicas parciales de la misma realizadas por todo el mundo.

El gran logro de Couperie y Moliterni fue que finalmente impusieron su discurso mediante el catálogo. Once de los doce artículos que lo componían hacían un exhaustivo análisis y valoración del lenguaje e historia del cómic, y solo el último se dedicaba a la pintura de la *Figuración Narrativa*.[12] Tras esta exposición, se generó todo un circuito por otras ciudades de Francia y otros países hasta entrados los años setenta.[13] Estas

[11] Aunque en algunos textos se refieren estas labores se le adjudican a Isabelle Chavarot (no sabemos si es un error o una errata). Cfr. Gravett, P. *Comics Art*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013, p. 138.

[12] En este catálogo participaron, además de los ya mencionados Moliterni y Couperie, Proto Destefanis, Edouard François y Maurice Horn. El artículo de Gassiot-Talabot ocupó poco más de veinte páginas de un total de 256.

[13] Entre ellas la Maison de la Culture de Nevers, 1968; Stadtbibliothek de Anvers, 1969; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, 1969; Puteaux, 1969; Akademie der Künste, Berlín, 1970; Théâtre de l'Ouest Parisien, París, 1970; Centre de Rencontre de Châteauvallon, 1970; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1970; Museu de Arte de São Paulo, 1970; Andersonin Taidemuseo, Helsinki, 1971, etcétera.

muestras sirvieron de aval tanto para sus autores, ya consagrados como especialistas a nivel mundial, como para la asociación y su «boletín oficial», la revista *Phenix* editada desde 1966, donde se daría cuenta de todas estas labores expositivas.

Sin embargo la historia expositiva tuvo un breve pero importante precedente en Italia: la 1.ª Esposizione Internazionale dei Comics celebrada en Bordighera en febrero de 1965 con motivo del Salón Internacional de Cómics (cuna de los posteriores Salones de Lucca). La exposición fue doble: una genérica, comisariada por Rinaldo Traini, y otra monográfica sobre el dibujante Antonio Rubino al cuidado de Rino Albertarelli y Michele Rubino.

Estos dos eventos debemos considerarlos puntos de partida capitales en la historia de la normalización cultural del cómic, pero los frentes fueron múltiples y no solo en Europa. Lancemos nuestra mirada más allá poniendo de manifiesto algunos eventos anteriores poco conocidos aquí, pero que también sembraron el terreno para futuros frutos.

América, América

Una de las primeras implicaciones de un museo en relación al cómic se encuentra en el Whitney Museum of American Art al publicar el libro de William Murrell, *A History of American Graphic Humor* en dos volúmenes. El primero (que abarca de 1747 a 1865) en 1933, y el segundo (de 1865 hasta el presente) en 1938.[14] Aunque los libros versaron principalmente sobre *cartoons* (humor gráfico) no deja de referenciar la progresiva incorporación de autores como Outcauld, Swinnerton, Opper, Dirks…

Al bucear en los orígenes del Whitney (fundado en 1931) encontramos aspectos que hacen comprender esta temprana atención. Su fundación surge a raíz de una propuesta de donación de arte moderno americano por parte de Gertrude Vanderbilt Whitney al *Metropolitan* de Nueva York y que este declinó. Ella, como artista que también era, tenía el deseo de un reconocimiento por parte del museo para sus colegas contemporáneos, incluidos los autores de cómics de los que era coleccionista: parte del material incluido en el segundo volumen antes mencionado procedía de su biblioteca. Por tanto, la razón de fundar el museo no fue fruto de una excentricidad sino de una concepción para este muy concreta que supo plantear junto con su primera directora, Juliana Force, centrada en la valoración del arte moderno norteamericano.[15]

[14] Disponibles en: https://archive.org/details/histamer02murr/mode/2up

[15] Berman, A. *Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*. Nueva York, Atheneum, 1990.

Aunque estas publicaciones no fueran acompañadas de exposición, eso no quita que haya constancia de que desde 1932, en sus salas ya se exponían *cartoons* de Thomas Nast junto con el resto de obras de la colección permanente. Para que se produjera un primer intento habrá que esperar a mayo de 1933 fecha en el que el Museo de la Ciudad de Nueva York inaugure la exposición titulada *The Art of the Cartoon*.[16] De esta muestra una reseña del *New York Times* habla de la posible elevación cultural de este tipo de arte popular, dando importancia histórica a muchas de las piezas expuestas ya que muchas de ellas «podrían colgar sin avergonzarse junto a Forain y Gavarni, y aun junto a Daumier, [...] debido a sus logros estéticos».[17]

En años siguientes hubo otras exposiciones importantes en bibliotecas públicas, sin embargo, al acabar la década, en 1939, se va a publicar un texto que frenará el impulso. Ese texto es «Vanguardia y *kitsch*»,[18] escrito por Clement Greenberg, en el que se afirma que el arte vanguardista era un medio para resistir el *embrutecimiento* de la cultura causado por el *kitsch* como manifestación del consumismo. Las tensiones entre alta y baja cultura han derramado ríos de tinta, así no han sido tantos los dedicados a su convivencia, ya que mientras este crítico planteaba sus ideas, el prestigioso galerista de los surrealistas, Julian Levy, organizaba una exposición navideña con originales de Milton Caniff. Levy, compañero de estudios de Alfred H. Barr (director del MoMA), defendía por su parte la equiparación de las artes populares con el gran arte.[19]

Sin embargo, la primera exhibición verdaderamente relevante de cómics en América no llegaría hasta 1942: *The Comic Strip: Its Ancient and Honorable Lineage and Present Significance*[20] (FIG. 3). Celebrada inicialmente en el National Arts Club de Nueva York, giraría posteriormente por diferentes ciudades de EE.UU. planteando «una historia del arte narrativo desde las primeras historietas en imágenes a los *comic books* del siglo xx». Esto lo decía el famoso editor M. C. Gaines en un texto que ha quedado como gran referencia sobre la muestra, ya que no se conoce que hubiera ningún tipo de publicación adjunta a la misma.[21]

La *National Cartoonists Society*, fundada en 1946, entre sus funciones promovería también exposiciones, y la más relevante sería la titulada *American Cartooning*, en 1951 en el Metropolitan Museum de Nueva York. Aunque anteriormente ya había habido iniciativas expositivas por parte de esta asociación, a inicios de los cincuenta

[16] Munson, K. (ed.) *Comic art in museums*. Jackson, University Press of Mississippi, 2020, pp. 66-67.

[17] Cit. en *Ibid.*, p. 68.

[18] Publicado originalmente en *Partisan Review* y recogido desde 1961 en el libro *Arte y Cultura*.

[19] Munson, K. (2020). *Op. cit.*, pp.71-72.

[20] Comisariada por Jessie G. Willing del American Institute of Graphic Arts, asistida por Gerald McDonald de la New York Public Library y el veterano dibujante James Swinnerton.

[21] «Narrative ilustration: the story of the cómics» y «More about comics», publicados en la revista *Print* (1942). Reproducidos en Munson, K. *Op.cit.*, pp. 88-97.

el ambiente se había enrarecido bastante con acciones anticómics por todo el país. Con motivo de la muestra, Alex Raymond, entonces presidente de la NCS, declaró que aunque se habían hecho muchos avances en la aceptación del cómic como arte, para la selección de obras habían tenido que ser cuidadosos y «censurarse a ellos mismos».[22] En ella participaron 239 artistas muy dispares, elegidos conjuntamente por un comité del museo y miembros de la NCS.[23]

FIG. 3. Cartel anunciador del National Arts Club de Nueva York en 1942 con el mensaje implicito de ensalzamiento del humilde dibujante gracias a la muestra de sus obras, avaladas por «su antiguo y honorable» linaje.

[22] *Ibid.*, pp. 79-80.

[23] Celebrada entre mayo y junio de 1951 con edición de libro/catálogo y reseñas en revistas de arte como por ejemplo en *The Art Digest*, sin embargo, misteriosamente, esta muestra parece que pasó por el museo con cierta indiferencia ya que el boletín del Metropolitan ni la menciona («Eighty-Second Annual Report of the Trustees for the Year 1951» , en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* New Series, vol. 11, n. º 1, (Summer, 1952), pp. 7-9). Cfr. Munson, K. «The Galleries», en Duncan, R. y Smith, M. J. *The Secret Origins of Comics Studies*. Nueva York, Routledge. 2017, p. 228.

La razón a esta «censura», como decíamos, la podemos hallar en el giro que va a dar la sociedad en esa época de posguerra, donde sectores conservadores van a dirigir la tendencia general, ralentizando a nivel mundial y durante un buen periodo, no ya la inserción del cómic en el museo, sino en la sociedad, hasta que se reactive a mediados de los años sesenta.[24] En Estados Unidos el primer esfuerzo promocional será la publicación, por parte de la Newspaper Comics Council en colaboración con periódicos de toda la nación, de un suplemento titulado *Cavalcade of American Comics. A History of Comic Strip from 1896 to 1963,* el cual iría acompañado por una prolongada exposición itinerante.[25]

Antes de seguir nuestro recorrido, y para completar el ámbito americano fuera de Estados Unidos, nos encontramos con la actividad pionera de Brasil donde Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira y Miguel Penteado organizaron la *Primeira Exposiçao Internacional das Histórias em Quadrinhos*, exhibida en el Centro Cultura e Progresso de Sao Paulo entre junio y julio de 1951.[26] Fue una muestra de carácter bastante pedagógico que no tendría mayor proyección hasta que, en 1970, a la sombra de los inicios de los estudios sobre cómic desarrollados en Europa, se reactivó con nuevas exposiciones. La primera, dedicada a autores nacionales y denominada *Expo H.Q.70 – I Exposiçao de Histórias em Quadrinhos Brasileiras,* celebrada en la Facultad de Periodismo Caspar Libero de Sao Paulo, promovida por la Editorial Edrel (del 21 al 28 de noviembre); y solapándose (del 23 de noviembre al 15 de diciembre) la *Exposiçao Internacional de História em Quadrinhos* del *Museu de Arte de Sao Paulo* (MASP). El que este gran museo acogiera esta muestra fue posible —como en el caso francés— gracias a dos grandes dinamizadores de la cultura en Latinoamérica: Pietro María Bardi por el MASP y Enrique Lipzyc de la Escuela Panamericana de Arte. Esta exposición se realizó con el mismo material que se exhibió por la SOCERLID en París, aunque aquí el montaje recayó en la arquitecta Lina Bo Bardi. El catálogo, aunque contó con el mismo texto que en Francia —traduciéndolo y eliminando el capítulo de Gassiot-Talabot— fue titulado *História em Quadrinhos & Comunicação de Massa* y cambió su portada por una nueva dibujada por Ziraldo.[27]

[24] Desde 1948 se publicaron artículos por todo el mundo advirtiendo del peligro que suponían algunos cómics para la juventud, por lo que esto no fue un fenómeno exclusivamente americano. Cfr. Lent, J. *Pulp demons: International dimensions of the postwar anti-comics campaign.* Fairleigh Dickinson University Press, 1999; Fernández Sarasola, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa).* Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019.

[25] Esta operación publicitaria fue realizada dos veces, la primera en 1963 y otra en 1972.

[26] Se exhibieron originales de Alex Raymond, Miton Caniff, Hal Foster, Al Capp, Burne Hogarth, Will Eisner y George Herriman, prestados por King Features Syndicate. Moya, A. *A reinvençao dos quadrinhos: quando o gibi passou de réu a herói.* Sao Paulo, Criativo, 2012, p. 34-41.

[27] Junto con la exposición se celebró un congreso en el que participaron ponentes tanto de Europa como de América. Entre ellos, teóricos como Claude Moliterni, Rinaldo Traini, Sture Hegersfors, David Pascal y Álvaro Moya; y autores como Robert Gigi, Philippe Druillet, Burne Hogarth y Lee Falk entre otros.

En Argentina, poco antes, en entre octubre y noviembre de 1968, se celebró otro evento histórico en el Instituto Di Tella de Buenos Aires: la *Primera Bienal Mundial de la Historieta*. Fue organizada conjuntamente por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, bajo la dirección de Jorge Romero Brest y de David Lipszyc respectivamente, con la colaboración de Oscar Masotta, que fue quien seleccionó las obras expuestas y devino figura clave en la crítica y análisis del cómic en Argentina. En ella se exhibieron originales de historietas producidas en Argentina, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Brasil y Japón. La muestra contó con la participación de instituciones, coleccionistas, autores y editoriales, y aunque el evento solo tenía propósitos divulgativos, fue controvertida. Si, por un lado, era motivo de celebración, por otro puso de manifiesto el momento crítico que vivía el cómic argentino[28] (FIG. 4).

Blasco, Salinas y Oesterheld, vía libre para la historieta.
Despreocupada pareja ante Futuropolis, del francés René Pellos
Teórico Masotta (derecha) y La Gallina Catalina, del español Sió

FIG. 4. Tres instantáneas de prensa recogiendo distintos momentos de la Primera Bienal de la Historieta en Buenos Aires, donde se reunieron muchos de los grandes del cómic del momento.

[28] Para un ejemplo sobre el entusiasmo visto desde la prensa argentina: «La magia del cartón pintado», en *Revista Siete Días Ilustrados* (4 de noviembre de 1968). Disponible en: http://www.magicas-ruinas.com.ar/revistero/argentina/historietas.htm. Y para su lectura crítica, ver Vázquez, L. «La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 20 (2001 [2008]), pp. 35-54. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_invasion_1969._medios_vanguardia_y_politica._a_proposito_de_una_historieta_y_una_bienal.html

El museo como instrumento de reconocimiento

En el texto introductorio del catálogo que acompañaba a la Bienal argentina, Jorge Romero Brest señalaba: «Siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte.» Esta declaración se entiende en un contexto en el que coincide un cambio de consideración hacia el cómic con la creación de una nueva tipología de institución artística: el museo de arte contemporáneo. Esta nueva figura institucional del arte va a tener que definir su cometido frente al museo tradicional, creando nuevas perspectivas del público hacia el arte de su tiempo. Como dijimos la exposición de París tuvo una repercusión mediática internacional que no tuvieron las previas americanas, y algunas de las siguientes que se van a citar pueden considerarse como «réplicas» de aquel evento, alojadas algunas de ellas en estas nuevas instituciones con lo que van a ayudar en su consolidación. Estos museos se configurarán bajo la premisa de la promoción del arte moderno, es decir, del siglo xx, y poco a poco fueron incluyendo entre sus manifestaciones tanto al cómic como al diseño, la fotografía o el cine. Hablemos de las iniciativas vinculadas a nuestro tema.

Para iniciar este apartado podemos mencionar, por la trascendencia que va a tener para su país, la exposición *Svisch! Pow! Sock! (El fantástico mundo del cómic)* de 1966 en la Galería Karlsson de Estocolmo. Esta fue organizada por Sture Hegerfors junto al director de la galería, Bo A. Karlsson. Hegerfors, todo un referente en el cómic sueco, también creó el *Svenska Seriemuseet* (Museo del Cómic de Suecia) y la asociación *Seriefrämjandet* (Promoción del cómic). Esta institución, fundada en 1968 por él junto con Henri Holmgren y Janne Lundström, es mucho más que un museo, ya que también es un centro de formación y una asociación para el contacto entre los aficionados de toda Suecia. Posteriormente gracias al soporte estatal, publicó la revista *Bild & Bubbla*, y organizó también festivales, certámenes y premios.

Aunque fundada en 1918, la Künsthalle de Berna (Suiza) se puede considerar un museo de arte contemporáneo, ya que siempre prestó atención a las manifestaciones artísticas del momento. Al frente volvemos a encontrar a un gran gestor capaz de cambiar el rumbo de las cosas. Este sería Harald Szeemann, una de las personalidades más influyentes en el arte del siglo xx, quien, para nuestros intereses, organizó en 1967 la exposición titulada *Science-Fiction*, sobre la base de la colección de Pierre Versins, especializada en este tema, con alrededor de tres mil objetos de todo tipo: juguetes, libros, diseños, cómics… Fue un gran éxito, que consiguió la atención del público y de la prensa. El catálogo de la muestra, en formato periódico, contó con un texto específico sobre los cómics a cargo de Jacques Sadoul de la SOCERLID. Concebida como itinerante, después viajaría al Musée des Arts Décoratifs de París y al Städtische Kunsthalle de Düsseldorf.

En el verano de 1968, se celebró otra exposición titulada *La Bande Dessinée Belge* en la Bibliothèque Albert I de Bruselas con su correspondiente catálogo, donde, además

de recoger muestras de numerosas obras de la plana mayor del cómic del país, se presentaban textos, un tanto pacatos, de dos profesores universitarios (Roger Clausse y William Ugeux) como introducción no solo del catálogo sino también de la BD como tema de estudio académico y sus perspectivas de futuro. Detrás de todo ello estuvo el joven entusiasta Michel Claes.

En Alemania la principal exposición sobre el tema va a ser *Comic Strip. Gestchichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung des Bildergestchichten* (Tiras cómicas. Historia, estructura, efecto y composición de las historias en imágenes), mostrada en la Akademie der Künste de Berlín entre 1969 y 1970. En paralelo se celebró un coloquio con distintos especialistas que desde sus respectivas disciplinas configuraron una visión poliédrica del fenómeno: el cómic como materia de investigación en sí (Couperie y Moliterni), como literatura (Karl Riha), como fenómeno de expresión cultural alemán (Dietger Pforte), como parte de la historia del arte (Werner Hoffmann), desde la sociología (Otto Hesse-Quack), la semiología (Alfred C. Baumgarten) o la psicología (Michael L. Moeller), todo ello coordinado por Hans D. Zimmermann.[29]

Con la llegada de la década de los setenta, siguieron produciéndose exposiciones importantes para el asentamiento cultural del cómic en los países y en las instituciones que las acogen. En España, destacaríamos *El Cómic en el museo de arte contemporáneo*, organizada en Sevilla durante el mes de mayo de 1971 por Pedro Tabernero y Victoriano González entre otros.[30] Sin embargo, tuvo algo de frustrada, debido a su precipitada clausura por las amenazas de denuncia por escándalo público.[31] Centrada en la producción contemporánea, consistió en 121 paneles fotográficos y quince originales con una selección de autores internacionales —de Estados Unidos, Francia, Argentina, Bélgica, Inglaterra y Japón además de españoles— lo cual manifestaba el buen conocimiento por parte del comité de selección de lo que se estaba haciendo en aquellos momentos a nivel mundial (FIG. 5).

Londres, ese mismo, año también tuvo su importante evento: *AAARGH!, A Celebration of Comics*, organizada en el *Institute of Contemporary Art* (ICA) por su director Michael Kustow entre enero y febrero de 1971. Parte de sus contenidos mostrados vinieron —parece ser que de manera no autorizada— de los materiales de la SOCERLID, junto con otra parte conformada por páginas originales, y toda una parafernalia de «ejemplares de época, proyecciones de linternas mágicas, muñecos…».[32] Un par de años des-

[29] Zimmermann, H. D. (coord.). *Von geist der superhelden. Comic strips.* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1970.

[30] Ficha completa organizativa en https://www.tebeosfera.com/promociones/el_cómic.html

[31] La revista *BANG!* le dedicó varios artículos en su número 6, 1971, pp. 3-9. Las imágenes molestas eran de corte erótico: Pichard, Crepax, Forest… Cfr. Pérez Escolano, V. «Los cómics en el museo», en *BANG! Información y estudios sobre la historieta*, n.º 6 (1971), pp. 4-5.

[32] Disponible en: https://bearalley.blogspot.com.es/2009/07/aaargh-bumper-souvenir-catalogue.html

pués, en 1973, nada menos que la Tate Gallery organizaría, gracias a George Melly y J. R. Glaves-Smith, una muestra titulada con mucho humor *A Child of Six Could Do It* (Un niño de seis años lo podría hacer),[33] que recogía una amplia cronología de chistes e historietas sobre el arte moderno, dando así entrada en tan magna institución a Charles Schultz, Otto Soglow, Frederick Opper o Saul Steinberg entre otros.

FIG. 5. Cartel realizado por Manuel Vázquez para la muestra sevillana *El Cómic*, de 1971 (izq.) y una vista de uno de los cubículos que componían la exposición con decoraciones y ampliaciones para el disfrute del público (der.).

La universidad y los cómics

El periodo comprendido entre 1960 y 1979 va a ser crucial para la inserción del cómic dentro del discurso académico de la universidad en un reflejo de los cambios que se estaban produciendo en los estudios sobre arte. Ya en 1959 se defendería la primera tesis doctoral sobre el tema, realizada por Sol Davidson en la Universidad

[33] Melly, G. y Glaves-Smith, J. R. *A child of six could do it. Cartoons about Modern Art.* Londres, Tate Gallery, 1973.

de Nueva York con el título de *Culture and the Comic Strip*. Ese mismo año también se va a publicar un libro revolucionario en este sentido: *Arte e ilusión*. Su autor, Ernst Gombrich, junto con los trabajos del psicoanalista del arte de Ernst Kris, el sociólogo del arte Arnold Hauser, y todos ellos arropados por la influencia del pensamiento de Aby Warburg y de otros autores, fueron construyendo una manera nueva de ver las manifestaciones artísticas. Un primer fruto de esto será la tesis que David Kunzle iba a presentar en 1970 sobre los orígenes del cómic (*The early comic strip*), un estudio todavía importante.

En Italia, el Istituto di Pedagogia de la Universidad de Roma, en colaboración con el Centro de Sociologia delle Comunicazione di Massa y el Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti, abrirían la colaboración directa en el ya mencionado primer encuentro de Bordighera, y apoyarían la organización de posteriores muestras y publicaciones de textos con un marcado carácter multidisciplinar realizadas alrededor de las distintas ediciones del Salón de Lucca.

Sin embargo, en Norteamérica la perspectiva va a ser principalmente artística. La primera exposición universitaria fue en Pennsylvania en 1969 —después mostrada también en la Universidad de Pittsburgh— coordinada por Stephen Prokopoff y Joan Siegfried. Titulada *The Spirit of the Comics*, para el Institute of Contemporary Art de esta universidad, fue un hito. No fue estrictamente sobre cómics, sino más bien sobre cómo este estaba influyendo en las nuevas prácticas artísticas, el Pop y el Neodadá principalmente.

En 1970, Peter L. Myer, jefe del departamento de Arte de la Universidad de Nevada, sí que organizaría una muestra sobre ellos con el reivindicativo título de *The Comics as an Art Form*. En ella se congregaron casi setenta artistas con los que se pretendía justificar su título; el evento fue acompañado por un simposio donde participaron algunos de los autores participantes más sobresalientes del momento —Schultz, Kurtzman, Eisner y Kirby.

Seguidamente, en 1971, Judith Sullivan comisariaba *The Art of the Comic Strip* en la Universidad de Maryland, en la que se reincide en su consideración como forma de arte, pero donde de nuevo hay un paisaje exclusivamente nacional. Es de destacar que esta exposición la hará circular después la Smithsonian Institution hasta 1974, de forma que fue la primera vez que un organismo gubernamental estadounidense se implicara en la promoción directa del cómic como manifestación cultural.

Casi a la par, Maurice Horn, antiguo colaborador de la SOCERLID y de la exposición de París, hacía lo propio con *75 Years of the Comics* para el New York Cultural Center en asociación con la Fairleigh Dickinson University. Esta última muestra es importante ya que se preocupó de ampliar sus contenidos para el público americano, incluyendo muestras de autores europeos —desde Topffer y Busch a Saint-Ogan y

Hergé— y de que su perspectiva no fuera solo hacia el pasado, sino que incluyera autores contemporáneos —Crumb, Shelton, Spiegelman, Crepax o Pratt— (FIG. 6).

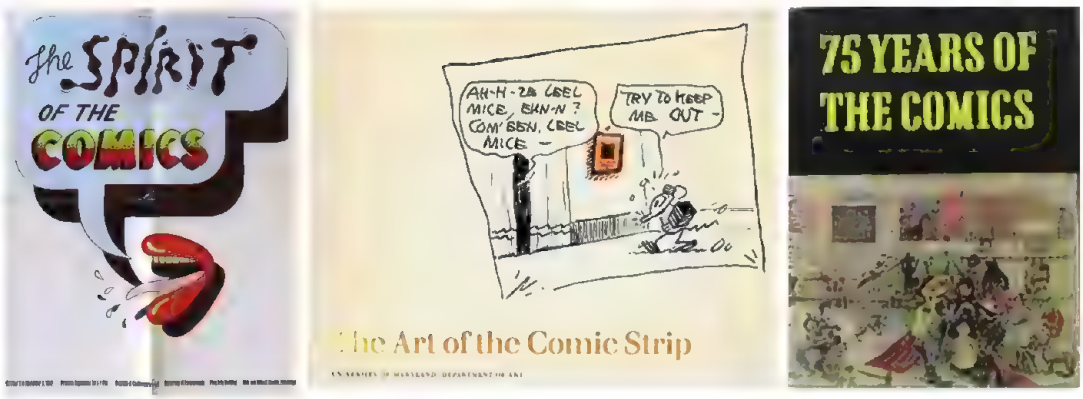

The SPIRIT OF THE COMICS
AH-H-ZA CEEL MICE, EHN-N? COM'EEN, CEEL MICE —
TRY TO KEEP ME OUT —
The Art of the Comic Strip
75 YEARS OF THE COMICS

FIG. 6. Estas tres exposiciones universitarias americanas fueron pioneras a la hora de promover una perspectiva del fenómeno del cómic como perteneciente a la historia del arte.

Dado que Italia estaba siendo foco internacional para nuevas tendencias, es llamativa una exposición celebrada en Parma (febrero y marzo 1971, y luego itinerante) por lo que tuvo de crítica negativa para el medio, lo que evidenciaba el momento sociopolítico que estaba viviendo Italia. Organizada por un grupo de investigación formado por estudiantes y graduados del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Parma, fue fruto de un seminario sobre el tema. Su título fue *Nero a Strisce - La reazione a fumetti* (*Rayas negras – La reacción en los cómics*), y el coordinador del evento fue el profesor Arturo Quintavalle. Esta muestra fue todo un ataque hacia el medio desde la perspectiva marxista, que lo redujo a agente ideológico alienante. En el catálogo que la acompañaba se argumenta, por ejemplo, que Superman es «el individuo que se impone a la masa por cualidades particulares, tanto físicas como intelectuales» y que «cómic» solo significa algo para niños. Quintavalle abunda en frases descalificadoras y sentencia: «un discurso sobre el cómic como producto "artístico" (idealmente entendido) no interesa ni puede interesar».[34]

Después de estas exposiciones iniciales ha habido multitud de trabajos realizados en universidades de todo el mundo que han formalizado sus estudios en forma expositiva. Por destacar algunas brillantes iniciativas, citaremos *The Rubber Frame*, organizada por D. B. Dowd y Todd Hignite (Washington University de St. Louis, 2004) o *Historia de una página*, coordinada por Sergio García (Universidad de Granada, 2002).

[34] Quintavalle, A. C. *Nero a Strisce - La reazione a fumetti.* Parma, Istituto di storia dell'Arte dell'Universitá di Parma, 1971, pp. 13-14. Se pueden ver fragmentos en http://poplitefumetti.blogspot.com/2016/08/chi-si-ricorda-nero-strisce-la-reazione.html

La posmodernidad necesita un canon

Pero ¿qué había cambiado en el mundo del arte para que este tipo de exposiciones fuera algo cada vez más habitual? El programa de la modernidad se había ido desmoronando debido a sus propias contradicciones internas y tuvo que adecuarse para sobrevivir. La obligada legitimación artística del individuo —cada hombre un artista— que había proclamado la Modernidad, junto con la inflación del mercado del arte, hizo que las obras producidas por y para el cómic del pasado fueran vistos como algo que el tiempo había refrendado y a las que había que tener en cuenta ineludiblemente. Además, «el punto de vista ahora es sintético, no analítico: la selección se produce entre lo que entra en la lista y lo que en cambio está excluido de ella».[35] Esto lleva de la mano a la *teoría institucional* del arte declarada por George Dickie y remachada por Arthur Danto, según la cual arte es aquello que el *mundo del arte* determina como tal —críticos, comisarios, museos, galerías... —[36] El anterior protagonismo de los artistas de vanguardia en el devenir del arte se había perdido —manifiestos y publicaciones grupales quedaron obsoletos—, y fueron sustituidos por las propuestas articuladoras de comisarios y críticos con capacidad de incluir y excluir aspectos nuevos.

Complementaria a esta *teoría institucional* podríamos añadir la llamada *teoría profesional* del arte, que nos puede resultar muy interesante de cara a la reivindicación del cómic como arte. Esta teoría diferenciaría al *artista* —aquel que tiene taller y que supone su modo de ganarse la vida—, del *diletante* o *seudo-artista* —que trabaja en casa o no vende.[37] Así, ante la profesionalidad demostrada por los dibujantes desde sus inicios se abría otra puerta de cara a su aceptación como forma de arte.

Gracias a esta deriva posmoderna algunos críticos y comisarios han consagrado a algunos autores de cómic como *artistas* y son invitados repetidamente al museo. El caso de Robert Crumb es paradigmático —ya que, a pesar de proceder de fuera del sistema, de renegar del museo y del arte contemporáneo, su posición profesional le valida ante él—, y uno de los más solicitados.[38] Así, aunque los candidatos son muchos, se ha ido configurando una especie de canon más o menos estable, expansible y combinable, dependiendo de la nacionalidad de la exposición, su tipología o su orientación ideológica o estética.

[35] Perniola, M. *El arte expandido*. Madrid, Casimiro, 2016, pp. 15-36.

[36] Danto hizo su primera definición de *mundo del arte* como institución en 1964 para acabar de perfilarla en su libro de 1997. Danto, A. C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999. Dickie, por su parte, hizo una primera redacción de su teoría en 1974 que luego corregiría en 1984. Dickie, G. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona, Paidós, 2005.

[37] Perniola, M. *Op. cit.*, p. 34.

[38] Beaty, B. *Comic versus art*. Toronto, University of Toronto Press, 2012, pp. 198-208.

Por la parte europea uno de los principales intentos de establecer esa nómina lo podríamos encontrar en la muestra organizada en 2000 por Thierry Groensteen, *Maîtres de la Bande Dessinée Européenne*,[39] coproducción entre la Bibliothèque Nationale de France y el CNBDI de Angoulême.[40] Por la parte estadounidense los intentos por configurar un canon a través de exposiciones habían sido numerosos desde antiguo; tal vez por ello, los comisarios John Carlin y Brian Walker para la titulada *Masters of American Comics*, en 2005, diseñarían una lista austera reducida a quince autores.[41] Esta muestra fue muy celebrada por estar trabajada en colaboración tanto con gente relevante del mundo del cómic como del arte, con representación de artistas y teóricos de ambos campos.

Junto a esas nóminas históricas más o menos modificables podemos encontrar otras exposiciones que han querido plantear una perspectiva desde el presente al futuro. Quizás la más atrevida haya sido *Misfit Lit. Contemporary Comic Art*, organizada por Gary Groth en 1991 para el *Center of Contemporary Art* de Seattle. En ella se otorgaba carta de identidad a los autores que constituyeron el cómic alternativo de los noventa: principalmente autores de la editorial Fantagraphics, acompañados por glorias del *comix underground*. En la publicación que la acompañaba hay una interesante reflexión inicial titulada «Por qué los cómics son arte y porqué nunca lo pensaste así antes».[42] (FIG. 7)

Uno de los aspectos característicos de la posmodernidad es el de la globalización, y desde Occidente se ha ampliado necesariamente el canon también a culturas que, si no son propias, cada vez están más cerca. Autores provenientes de Asia aportarán un gran filón, y han sido convenientemente expuestos gracias a muestras como *Mangasia: Wonderlands of Asian Comics* (expuesta por primera vez en el Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2017–2018) o *The Art of Manga* (British Museum, 2019).

Cómic y pintura = pintura y cómic

La relación entre ambos campos es antigua y, aunque siempre se ha resentido de ciertos recelos, conviven. Un espacio que los surrealistas hicieron más confortable y que el pop

[39] Visita virtual en http://expositions.bnf.fr/bd/. Groensteen, T. *Maitrês de la bande dessinée europenne*. París, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

[40] El Centre Nationale de la Bande Dessiné et de l'Image de Angouleme ha sido muy activo expositivamente. Con respecto a otros intentos de elaborar un canon, se pueden citar los de Dewilde y Hoet (1987) y Defaye et al. (1997). En España, Vidal-Folch y de España escribieron un libro con el descarado título de *El canon de los cómics* (1996).

[41] Winsor McCay, Lyonel Feininger, George Herriman, E. C. Segar, Frank King, Chester Gould, Milton Caniff entre los pioneros, y Charles M. Schulz, Will Eisner, Jack Kirby, Harvey Kurtzman, Robert Crumb, Art Spiegelman, Gary Panter y Chris Ware entre los modernos. Celebrada entre el Hammer Museum y el MOCA de Los Angeles en 2005-2006, la muestra de autores correspondió a esas sedes respectivamente.

[42] Rodi, R. «Why comics are art, and why you never thought so before», en Groth, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art.* Seattle, Fantagraphics Books, 1991, pp. 5-7.

convirtió en una cierta camaradería tensa. Con la llegada de la posmodernidad el artista contemporáneo transitará ese espacio común libremente. La estrategia *apropiacionista* finalmente ha legitimado retomar imágenes, recursos estéticos y técnicas asumiéndolas como propias. Además la incorporación de temáticas como lo periférico, lo marginal, lo *vintage*, lo no occidental, lo étnico, lo decolonial, las identidades sexuales alternativas, se van a compartir unificando visiones y estilos gráficos, colaborando mutuamente en la denuncia crítica o humorística del concepto normativo, esteticista y eurocéntrico del arte.[43]

Fig. 7. La búsqueda de un canon ha sido una de las labores a las que se han dedicado las exposiciones de cómics. Estas tres lo han planteado desde posicionamientos diversos, amplios, estrictos y novedosos.

Son numerosas las exposiciones en las que se muestra ese proceso de compartir recursos y estéticas entre la pintura y el cómic. *The Comic Art Show* diseñada para el Whitney Museum por John Carlin y Sheena Wagstaff en 1983 fue muy sobresaliente en ese aspecto,[44] ya que en ella se pretendía que la presencia de un tipo u otro de arte no fuera relevante sino que todos compartieran espacio de manera conjunta en un juego de confrontación iconográfica vistosa y entretenida para el visitante. Esto que pareció novedoso ya lo habían probado a pequeña escala en 1969 con una anterior titulada *Human Concern/ Personal Torment. The Grotesque in American Art*, comisariada por Robert Doty, donde bajo el concepto de lo grotesco se exploró la obra de algunos artistas norteamericanos, entre los que se contaban también sin distinción autores como Wilson S. Clay, Spain Rodriguez y Robert Crumb.[45]

[43] Cfr. Schwarzböck, S. «Prólogo», en Hutcheon, L. *Una poética del Postmodernismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.

[44] Sobre esta muestra véase Munson, K. (2009). *Op. cit.*, pp.283-298.

[45] Esta muestra después de Nueva York viajó al University Art Museum de la Universidad de California, Berkeley para ser exhibida hasta marzo de 1970.

Otras exposiciones van a tener un desarrollo sin la presencia directa de autores de cómic, sino solo su gran influencia en la pintura. He aquí cinco ejemplos que muestran distintos grados de afectación de la pintura por los cómics a lo largo de los cuales se puede comprobar cambios de sensibilidad, desde el «asalto» por parte de los artistas pop hasta su comprensión estética a finales de siglo. En Italia encontramos una temprana muestra sobre el tema, bajo la dirección de Achille Bonito Oliva y comisariada por Stefano Petricca: *Artoons, L'influenza del fumetto nelle arti visive del XX secolo*, en el Palazzo Civiltà del Lavoro de Roma en 1989; en Estados Unidos *Splat, Boom, Pow! The influence of Cartoons in Contemporary Art*, comisariada por Valerie Cassel para el Contemporary Arts Museum de Houston en 2003; en Alemania, *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art,* organizada en 2004 por Kassandra Nakas en la Staatsgalerie de Stuttgart; la importante *Comic Abstraction. Image-Breaking, Image-Making*, comisariada por Roxana Marcoci en el 2007 para un museo tan señero como el MoMA de Nueva York; y, por último, *KABOOM!: Comics in art*, comisariada por Ingo Clauss, Peter Friese y Guido Boulboullé en el Weserburg Museum für moderne Kunst de Bremen en 2013 con una visión menos pictórica y más conceptual. En ellas hallamos una amplia nómina de artistas *tebeófilos*: desde representantes de la línea pop más apropiacionista —Roy Lichtenstein o Mel Ramos— a artistas que trabajan con estrategias menos literales —son reincidentes en varias de ellas Arturo Herrera, Takashi Murakami, Öyvind Fahlström, Philippe Parreno, Inka Essenheigh o Julie Mehretu.

En estas relaciones del arte con el cómic hay que señalar también una deriva *kitsch*, que se ha denominado indistintamente como arte *lowbrow*, surrealismo pop o *geek art*. Estas tendencias utilizan toda la parafernalia proveniente de la cultura popular —romance, terror, leyendas, cultura urbana, superhéroes o mangas—, que, aunque no acaba de ser aceptada plenamente por el mundo del arte, sí que ha hecho sus aproximaciones —por ejemplo, las esculturas de superhéroes de Leo Caillard en el Metropolitan. El rechazo a este tipo de obras proviene de sus procesos de producción mecanizados —impresoras 3D, *plotters*, escáneres— y a su vocación puramente comercial —el *merchandising* que inunda ferias y salones del sector. Apoyados en el fenómeno fan, no requieren del museo: su visualización social se establece principalmente a través de plataformas digitales.

Solventando el dilema entre cómic y arte

Sobre este filo en el que basculan las relaciones entre el arte y la cultura popular fue de lo que trató una exposición que iba a marcar el contexto para futuros debates desde finales del siglo pasado: *High & Low. Modern Art and Popular Culture* de Kirk Varnedoe y Adam Gopnik para el MoMA en 1991. Su carácter culto, documentado y con un amplísimo recorrido no fue obstáculo para que se alzaran voces contra ella. Art Spiegelman fue uno de sus críticos mediante un artículo-cómic que publicó la revista

Artforum en la que giraba el argumento y utilizaba a Picasso, Miró o Lichtenstein para sus propósitos críticos, y reclamaba a los artistas olvidados.[46] Esta exposición fue decisiva porque focalizó las reclamaciones contra el *establishment* elitista del arte.[47]

Por parte del cómic, la lucha por el reconocimiento artístico se va a clarificar en la muestra *Comics Art* organizada por Paul Gravett para la Tate Gallery de Londres en 2013. En ella se evidenciaron los rasgos propios del arte subyacentes en los dibujantes, que los plantea como artistas de pleno derecho y a sus obras como fruto de la introspección. Se puso de realce la madurez expresiva en sus contenidos, sus recursos técnicos específicos sin miedo a la experimentación e incorporando visiones críticas no exclusivamente satíricas. Tanto la exposición como el catálogo fueron definitorios de un discurso propio dentro del contexto artístico actual, de forma que se percibió un profundo cambio en este ámbito. Una evolución que va desde la antigua perspectiva industrial-periodística hasta las actuales posturas más personales —autoedición, el cómic-objeto, conceptualismos— en el que el autor define todo el proceso como en cualquier otra disciplina artística (FIG. 8).

Cronológicamente, entre estas dos exposiciones se realizaron otras que aportaron su granito de arena definiendo argumentos, introduciendo planteamientos y valorando obras por sí mismas como objetos de contemplación, ya fueran actuales o pasadas. Ya no cabe que el arte *invite* al cómic a entrar en el museo; ya no hay conjunción copulativa —cómic «y» arte—, ya que ambos se identifican. Para comprender el giro producido se ha de tener en cuenta la aceptación por parte de galerías de arte y coleccionistas hacia los autores, que consideran sus obras como *obras autónomas*. Expositivamente esto se volvió patente en *Comic Release! Negotiating identity for a New Generation*,[48] comisariada por Vicky Clark y Barbara Bloemink, y que circularía por Estados Unidos durante 2003 y 2004. El síntoma revelador de la exposición estuvo en que la mayoría de las obras allí mostradas, tanto de artistas como de dibujantes, fueron cedidas por galerías y coleccionistas, y donde el soporte utilizado —papel, lienzo o tridimensional— no era más que formalizaciones distintas de una misma estética.

Con el mismo espíritu Kim L. Pace y Emma Mahony organizaron *Cult Fiction. Art and Comics*, pero ahora incidiendo en aspectos más dibujísticos que pictóricos. Esta exhibición además de ser mostrada en la *Hayward Gallery* de Londres en 2007-2008 giraría por distintos museos de Reino Unido. Su idea motriz era que «los artistas no

[46] Spiegelman, A. «High Art Lowdown (This review is not sponsored by AT&T)», en *Artforum* (diciembre de 1990).

[47] Sobre este particular, véase Beaty, B. *Op. cit.*, pp.188-190.

[48] En ella colaboraría también Ana Merino. Clark, V. y Bloemink, B. *Comic release! Negotiating identity for a new generation.* New York, Distributed Art Publishers/The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburg Center for the Arts, 2002.

pueden separarse del resto de la cultura; son parte de ella. [...] Esta selección deliberadamente evita separar a los artistas del cómic de los artistas de Bellas Artes».[49]

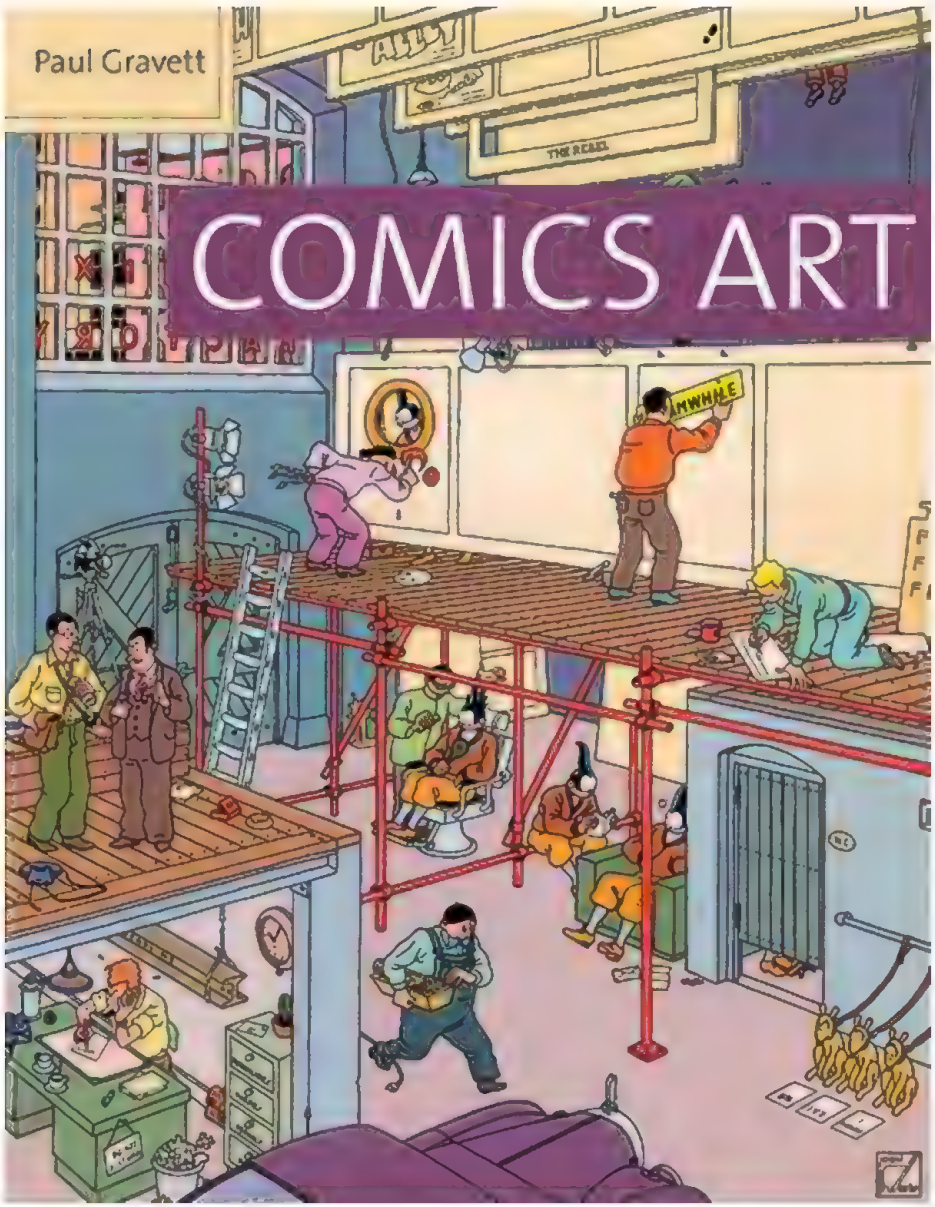


FIG. 8. Paul Gravett con la exposición *Comics Art* y el libro que la acompañó se puede decir que logró una de las más atrevidas y profundas reflexiones que se ha ofrecido sobre el cómic y su valoración artistica.

[49] Pace, K. y Mahoney, E. «Curatorial preface», en *Cult fiction: Art and comics*. Londres, Hayward Gallery, 2007, p. 9.

Otra perspectiva la aportó la exposición *Fumetto al Museo. La Nona Arte a Capodimonte* producida por la Napoli COMICON para el Museo Capodimonte de Nápoles en 2008. En ella los autores dialogaron tanto con las obras como con la institución; tanto con el edificio que los albergaba como su concepto, con los autores de cómic como los protagonistas. Sin embargo, el tipo de relación entre museos y cómic que más ha trascendido fue el que se inició en 2003 por parte del Louvre y la editorial Futuropolis mediante la colección de álbumes encargados para ilustrar historietas basadas en el primer museo de Francia. Sin embargo, no sería hasta 2009 cuando sus salas alojasen una exposición al respecto: *Le Louvre invite la bande dessinée*.[50] Esta fórmula se ha difundido por todo el mundo, pero, a pesar de la brillantez de algunas de estas obras y autores, estas iniciativas corren el peligro de caer en ser simples operaciones publicitarias y de márketing al servicio de la institución que lo promueve.

Tal vez, dos ejemplos donde puede que se haya logrado un perfecto maridaje entre cómic y artes plásticas, se encuentren en *Vraoum! Tresors de la Bande Dessinée et Art Contemporain*, dirigida por David Rosenberg y Pierre Sterckx (*Maison Rouge*, París, 2009), y en la Bienal de Arte Contemporáneo de Le Havre de 2010 denominada con el expresivo título de *Bande Dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, comisariada por Jean-Marc Thévenet. Allí los autores y los artistas mostraron sus obras sin distinción de soportes, dimensiones o materiales, galerías o publicaciones. Pura «*égalité*». Incluso se podría decir que el cómic dirigía el argumento y el arte contemporáneo lo secundaba.[51]

Mientras tanto en España…

Después de la exposición sevillana de 1971 hubo muchas más —pequeñas, dispersas, y locales— pero los museos, reacios a abrir sus puertas a este tipo de manifestaciones, no hicieron grandes esfuerzos en este sentido, por lo que cualquier iniciativa de este tipo ha ido apareciendo siempre como si fuera la primera vez. La exposición *George Herriman* en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2017 fue presentada como una conquista casi bélica: el cómic *entra/toma/asalta* el museo fueron los titulares de prensa elegidos.[52] Lo cual no quita que sus comisarios, Brian Walker y Rafael García, merecieran todos los elogios y el Reina Sofía la felicitación.

[50] En ella se reunieron los procesos de creación de los cuatro primeros álbumes. Esta muestra se amplió y reeditó en distintos lugares del mundo. Mensuro Puente, A. «¿Cómo exponer el cómic en el museo?», en Gracia, J. y Asión, A (coords.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar.* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 405-414.

[51] Entre este tipo de artistas de «arte-cómic» se pueden citar a François Olislaeger, Brecht Evens, Jochen Gerner, Ilan Manouach, Raymond Pettibon, Francesc Ruiz, Frank Scurti, Joost Swarte, Martín Vitaliti o Winshluss.

[52] Abella, A. «"Krazy Kat", el gato loco toma el Reina Sofía», en *El Periódico* (27 de octubre de 2017). Disponible en: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171027/exposicion-comic-krazy-kat-herriman-reina-sofia-6365628; Hermoso, B. «El cómic entra en el Reina Sofía»,

Pero si ha habido una exposición mediática en España esa fue *Tintin a Barcelona. Homenatge a Hergé*, celebrada en la Fundació Miró de Barcelona en 1984, a propuesta de Juan Bufill, Manuel Huerga y Pere Torrent (Peret). Su celebración fue polémica, pero curiosamente el escandalizado no fue el mundo del arte sino el del cómic, ya que algunos defensores del «cómic como arte» renegaron de la figura de Hergé, al que tomaron como emblema de su asimilación a lo infantil, enfrentado a la deseable madurez que se suponía había alcanzado el medio con el desarrollo del *cómic adulto* de los años sesenta[53] (FIG. 9).

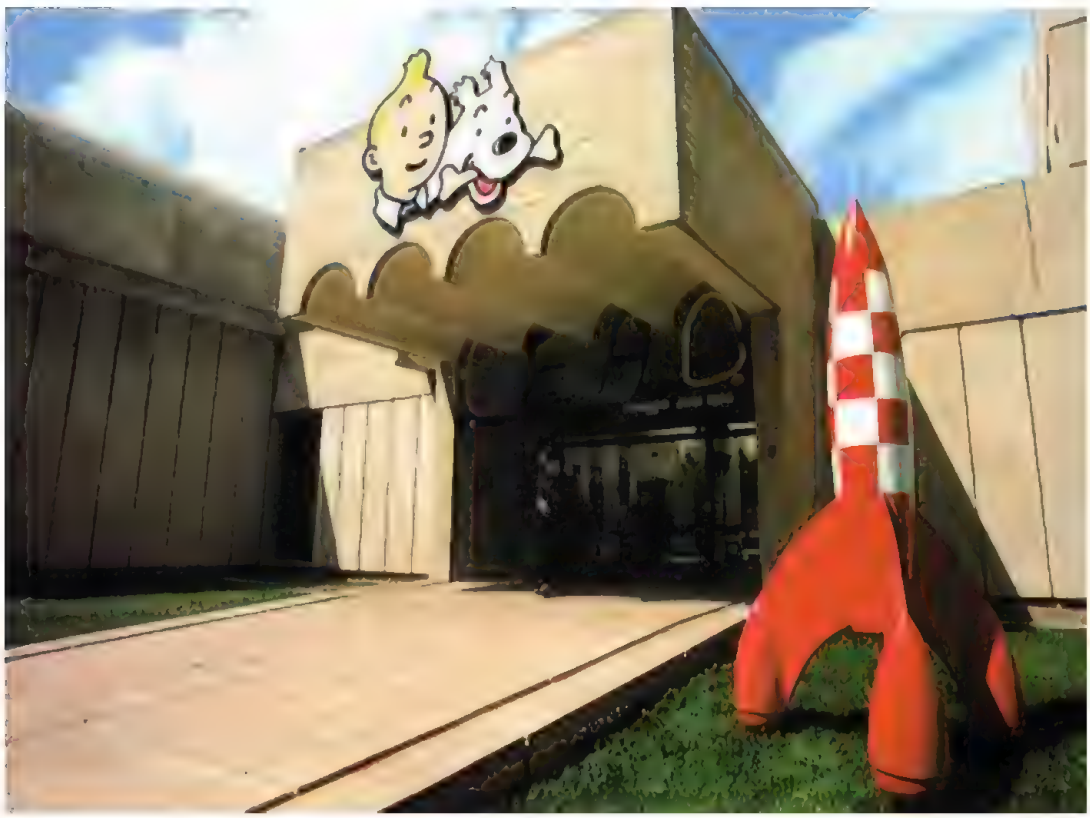


FIG. 9. La exposición *Tintin a Barcelona*, supuso más allá de lo mostrado en sí misma —una reunión de homenajes a la figura de Tintín— una ocasión para reflexionar sobre el alcance y actualización de un medio que se estaba quedando pequeño tanto para niños como para mayores.

en *El País* (18 de octubre de 2017). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/10/17/actualidad/1508259723_079389.html

[53] Delclós, T. «Manifiesto contra una exposición sobre "Tintín" y Hergé», en *El País* (14 de septiembre de 1984). Disponible en: https://elpais.com/diario/1984/09/14/cultura/463960802_850215.html

Años después, con motivo del «centenario» del cómic, se celebró *Tebeos: Los Primeros 100 Años*, coordinada por Antonio Lara en 1996 con sede en la Biblioteca Nacional, que supuso el primer reconocimiento institucional a todos aquellos artistas españoles que había hecho su aportación a su desarrollo en nuestro país.

Otras muchas exposiciones se prodigaron por todo el territorio, pero hemos de dar un gran salto hasta llegar a 2016 para encontrar tres que merezcan el calificativo de trascendentes para nuestro tema. Veinte años son muchos y durante ese tiempo había cambiado el pulso cultural y se habían creado nuevos espacios no museísticos —centros culturales, fundaciones…— y nuevas estrategias comisariales. La primera de ellas, en orden cronológico, será *El arte del cómic,* comisariada por Asier Mensuro en la Fundación Telefónica de Madrid (febrero-mayo) donde se mostraría cómo este ha representado el mundo de la pintura, del arte y a los artistas. Posteriormente (junio-octubre) se realizó la exposición *VLC. València Línia Clara*, ideada por Álvaro Pons para el Instituto Valenciano de Arte Moderno, donde se ensalza a autores que durante los años ochenta protagonizaron una explosión creativa en esa ciudad (Sento Llobell, Mariscal, Micharmut, Daniel Torres, Manel Gimeno y Mique Beltrán). Y para finalizar el año (octubre-enero), la más rompedora Ãnimal Cøllectivê. *Nuevas Iniciativas en el Cómic Europeo,* celebrada en el Centro Cibeles de Madrid, comisariada por César Sánchez y Alberto García Marcos. En ella se mostraba el panorama de lo más granado del nuevo cómic experimental europeo, a través de una treintena de editoriales y colectivos internacionales como Stripburger o Kus! y nacionales como Apa Apa o Fosfatina.

Al año siguiente hubo otras dos muestras muy sobresalientes para el cómic de nuestro país. En la titulada *Premio Nacional de Cómic. 10 años (2007-2017),* comisariada por Pepo Pérez en la Universidad de Málaga, lucían las obras y procesos de trabajo de los autores galardonados además de significar la importancia de este premio para su reconocimiento en nuestro país. Por su parte, Antoni Guiral inauguraba en el Museo ABC de Madrid *Historietas del Tebeo 1917-1977*, donde hacía un recorrido por las distintas publicaciones, desde la mítica cabecera *TBO* hasta las últimas grandes cabeceras de ese formato en nuestro país. Ambas exposiciones mostraron dispositivos expositivos novedosos y acertados: la silla y el archivador respectivamente.

En otras propuestas también se desplegaron nuevas estrategias expositivas de efecto revolucionario: donde los autores accedieron al museo no como invitados sino como protagonistas, y donde la exhibición no era de trabajos previos sino producciones pensadas para ese espacio específico. La primera sería *Viñetas desbordadas*, celebrada en el Centro José Guerrero de Granada (enero-marzo 2019), en el que Max (Francesc Capdevila) y Sergio García, acompañados por Ana Merino, orquestaron una ocupación absoluta del espacio expositivo.[54] De forma parecida, Paco Roca hizo en el

[54] Cfr. Baena, F. «El cómic de exposición», en *Viñetas desbordadas*. Granada, Centro José Guerrero, 2018, pp.17-31.

IVAM de Valencia *El dibujado/El dibuixat* (marzo-junio 2019), en el que las paredes del espacio museístico se convertían en soporte para una narración alegórica, reforzada en un juego entre el mismo edificio y el artista.[55]

Cerrar este apartado es difícil, pues se renueva y amplia constantemente. La erudita *Beatos, Mecachis y Percebes*, proyectada por Enrique Bordes para la Biblioteca Nacional en 2018, o la última gran exposición recientemente inaugurada en 2022 por Caixaforum, titulada *Cómics. Sueño e historia,* bajo la guía de Iván Pintor, son ejemplos de ello.

Museos y más museos

Todo esto refleja parte de un proceso que arranca en aquella primera admiración privada por parte del aficionado, pasa por la progresiva dignificación laboral de la profesión, el interés suscitado en algunos eruditos para preservar sus obras en archivos y museos donde finalmente se muestran, de otra manera, a ese mismo aficionado del principio. Este *nuevo* arte, aunque pueda compartir salas con otro tipo de obras, ha ido pidiendo su propio espacio para poder ser contemplado. Por eso se han inaugurado instituciones específicas dedicadas al cómic en todo el mundo. Unas de vida efímera, otras de larga duración. El decano podría considerarse el Museu Bordalo Pinheiro, en Lisboa desde 1916, fruto de la visión y el compromiso del coleccionista Ernesto Cruz Magalhães, que aseguró el acceso a la obra de este pionero, y ofreció un programa regular de exposiciones y actividades. El Museo de la Caricatura Severo Vaccaro, fundado en Buenos Aires en 1945, es también reseñable, aunque actualmente permanezca inactivo, desde 2015. Por su parte la inauguración del Museo del Cómic de la ciudad de Omiya en Japón se celebró en 1966 como el primero abierto puramente con este objetivo. Otra veterana iniciativa es el Museum of the Cartoon Art iniciado en 1974: un sueño de Mort Walker y su hijo Brian que desde esa fecha han luchado por mantener e incrementar su colección y que, tras muchas vicisitudes, ha acabado integrado en el Billy Ireland Cartoon Library and Museum de la Ohio State University, y que a día de hoy es el más completo del mundo, ya que reúne además de la de Walker otras amplias colecciones —la de King Features Syndicate o United Media entre otras.

De todos ellos, sin embargo, el que ha sido más constante en su labor es el Cartoonmuseum de Basilea fundado en 1979, que ha sabido mantener una actividad y programación permanente hasta hoy día. En 1983 abrió el Musée de la Bande Dessinée de Angoulême, y en 1989 el Centre Belge de Bande Dessinée en Bruselas, ambos muy activos y bien dotados. El Museé Hergé en Lovaine-la-Neuve se inauguró en 2009 con lo más avanzado en museística y un atrevido diseño por parte de Joost Swarte. En

[55] Cfr. Pons, A. M. e Ibarra, N. «El dibujado: volver a la pared», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 101-110. Disponible en: https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/21267/18810

2018 el Comix Home Base de Hong Kong se incorporó al Hong Kong Arts Center proporcionando una importante plataforma de intercambio para cómics locales y extranjeros. En España, el ya citado Museo ABC de Dibujo e Ilustración desde 2010 fue el primer centro en dedicar un interés claro al cómic, pero el único dedicado íntegramente al medio, es por ahora, el Museu del Cómic de Sant Cugat en Barcelona, que desde 2019 ha iniciado su andadura con el único soporte de la tenacidad de tres estudiosos coleccionistas: Paco Baena, Josep M.ª Delhom y José Luis Villanueva. Ese mismo año se relanzó el Cartoon Museum de Londres con ganas de ocupar su posición de manera eficaz. En Japón, un poco antes ,se abrió el Museo Internacional del Manga de Kioto en 2006 y recientemente el Museo Tezuka Osamu en Tokio.

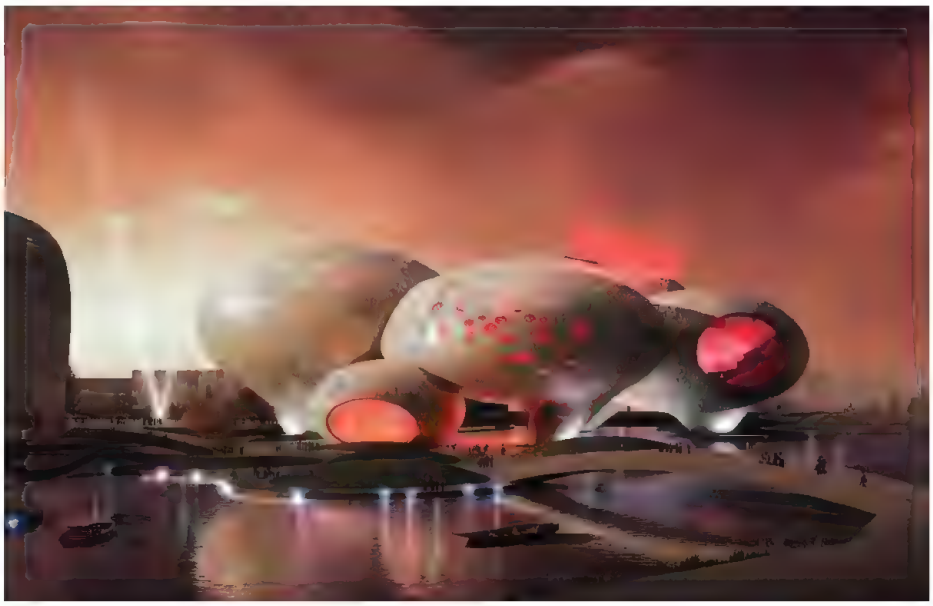


FIG. 10. La imagen del China Comic and Animation Museum de Hangzhou muestra la tendencia hacia la espectacularización de la cultura y su transmedialidad, y evidencia que el termino cómic se ha quedado corto para lo que nos aguarda en estos grandes depositos de sueños, nostalgias y entretenimiento.

Las evoluciones del cómic han hecho que las tipologías para sus «museos» se hayan deslizado hacia terrenos más amplios o transmediales, englobando manifestaciones artísticas *mass-mediáticas* afines, como pueden ser el cine, la música, los videojuegos, el tatuaje… Buenos ejemplos de ello serían el Museum of Pop Culture (MoPOP) de Seattle, el China Comic and Animation Museum de Hangzhou, inaugurado en 2015 (FIG.10) y el Lucas Museum of Narrative Art de Los Ángeles, abiertos para ofrecernos una visión global, espectacular y actualizada de un fenómeno que se inició hace casi doscientos años y que todavía —cada día— nos sigue sorprendiendo.

Bibliografía

Baena, F. «El cómic de exposición», en *Viñetas desbordadas*. Granada, Centro José Guerrero, 2018, pp.17-31.

Beaty, B. *Comic versus art*. Toronto, University of Toronto Press, 2012.

Berman, A. *Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*. Nueva York, Atheneum, 1990.

Carlin, J. y Wagstaff, S. *The comic art show: Cartoons and painting in popular culture*. Nueva York, Whitney Museum of American Art. 1983.

Carlin, J. y Walker, B. *Masters of american comics*. New Haven y Londres, Hammer Museum, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in association with Yale University Press, 2005.

Clark, V. y Bloemink, B. *Comic release! Negotiating identity for a new generation*. New York, Distributed Art Publishers/The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburg Center for the Arts, 2002.

Danto, A. C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.

Defaye, F., De Quercize, A. S. y Ratier, G. *European comics: Another image / Regards sur la bande dessinée européenne*. París/Angoulême, Festival International de la Bande Dessinée/Association Francaise d' Action Artistique, 1997.

Dewilde, D. y Hoet, J. *Art et innovation dans la bande dessinée européenne*. Bruselas, de Buck, 1987.

Dickie, G. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona, Paidós, 2005.

Dowd, D. B. y Hignite, T. *Strips, toons and bluesies. Essays in comics and culture*. Princeton, Architectural Press/ Washington University in St.Louis. 2004.

Fernández Sarasola, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019.

García Sánchez, S. *Historia de una página. Procesos creativos en cómic contemporáneo*. Glenat/Universidad de Granada, 2002.

Gilardet, B. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, París, Les presses du réel, 2014.

Gravett, P. *Comics Art*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013.

Greenberg, C. «Vanguardia y *kitsch*», en *Arte y cultura.* Barcelona, Paidós, 2002, pp.15-33.

Groensteen, T. *Maitrês de la bande dessinée europenne*. París, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

Groth, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art*. Seattle, Center of Contemporary Art/ Fantagraphics Books, 1991.

Hutcheon, L. *Una poética del Postmodernismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.

Kammen, M. G. *The lively arts: Gilbert Seldes and the transformation of cultural criticism in the United States*. Oxford, Oxford University Press, 1996.

Kunzle, D. *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the european broadsheet from C.1450 to 1825.* Oakland, University of California Press, 1973.

Lent, J. *Pulp demons: International dimensions of the postwar anti-comics campaign.* Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

Mateos Rusillo, S. M. «El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 113-127.

Mathey, F. Écrits. París, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Mensuro Puente, A. «¿Cómo exponer el cómic en el museo?», en Gracia, J. y Asión, A (coords.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar.* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 405-414.

Melly, G. y Glaves-Smith, J. R. *A child of six could do it. Cartoons about Modern Art.* Londres, Tate Gallery, 1973.

Mitchell, W. T. J. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual.* Vitoria Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017.

Moya, A. *A reinvençao dos quadrinhos: quando o gibi passou de réu a herói*. Sao Paulo, Criativo, 2012.

Munson, K. (ed.) *Comic art in museums*. Jackson, University Press of Mississippi, 2020.

—«Beyond *High and Low*: How comics and museums learned to co-exist», en *International Journal of Comic Art*, vol. 11, n.º 2 Fall (2009), pp.283-298.

—«The Galleries», en Duncan, R. y Smith, M. J. *The Secret Origins of Comics Studies*. Nueva York, Routledge. 2017.

Murrell, W. *A history of american graphic humor (1865-1938)*. Londres, Forgotten books, 2018 [1938].

Pace, K. y Mahoney, E. *Cult fiction: Art and comics*. Londres, Hayward Gallery, 2007.

Peña Méndez, M. «La desesperante levedad de la consideración artística. Procesos y retrocesos en la artificación del cómic», en *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), pp. 9-36. Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

Pérez Escolano, V. «Los cómics en el museo», en *BANG! Información y estudios sobre la historieta*, Barcelona, 1971, pp. 4-5.

—«Hace 50 años. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla». *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,* junio de 2020. Disponible en: http://www.caac.es/docms/txts/Hace50victorperez.pdf

Perniola, M. *El arte expandido*. Madrid, Casimiro, 2016.

Pons, A. M. e Ibarra, N. «El dibujado: volver a la pared», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 101-110. Disponible en: https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/21267/18810

Quintavalle, A. C. *Nero a Strisce - La reazione a fumetti*. Parma, Istituto di storia dell'Arte dell'Universitá di Parma, 1971.

Rodi, R. «Why comics are art, and why you never thought so before», en Groth, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art*. Seattle, Fantagraphics Books, 1991, pp. 5-7.

Rosenberg, D. y Sterckx, P. *Vraoum! Tresors de la bande dessinée et art contemporain*. París, Fage éditions / La Maison Rouge, 2009.

Sausverd, A. «"Bande dessinée et Figuration narrative": la contribution de Pierre Couperie», en *Nouvieme art* (2014). Disponible en: http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article752

Seldes, G. *The seven lively arts. The classic appraisal of the popular arts. Comic strips, movies, musical comedy, vaudeville, radio, popular music, dance.* Nueva York, Dover, 2003 [1924].

Spiegelman, A. «High Art Lowdown (This review is not sponsored by AT&T)», en *Artforum* (diciembre de 1990).

Sullivan, J. *The art of the comic strip*. Maryland, Universidad de Maryland, 1971.

Thévenet, J. M. y Morren, L. *Bande dessinée et art contemporain. La nouvelle scène de l'égalité*. Blou, Monografik, 2010.

Vázquez, L. «La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 20 (2015]), pp. 35-54. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_invasion_1969._medios_vanguardia_y_politica._a_proposito_de_una_historieta_y_una_bienal.html

Vidal-Folch, I. y De España, R. *El canon de los cómics*. Barcelona, Glénat, 1996.

Vilches, G. «La aparición de la conciencia artística en el cómic occidental» en *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), pp. 58-79. Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

Zimmermann, H. D. (coord.). *Von geist der superhelden. Comic strips.* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1970.

Recursos narrativos de la tumba de Tutmosis III aplicados al cómic contemporáneo

Narrative Resources in the Tomb of Thutmosis III Applied to Contemporary Comics

M.ª José Quiles Heras

Universidad de Granada

M.ª José Quiles Heras (Baza, 1996) es doctoranda por la Universidad de Granada en el programa de doctorado en Historia y Artes. Cursó el Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación audiovisual por la misma universidad y enfocó su línea de investigación en el dibujo y el patrimonio. Concretamente en los lenguajes referidos a las artes clásicas y sus relaciones con el cómic contemporáneo. Su estudio se centra en las estrategias narrativas del arte egipcio y su análisis.

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 23 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1687

Resumen

Nuestro estudio se centra en el análisis de la tumba de Tutmosis III. Ya que se trata del primer espacio funerario en el que encontramos la representación completa de uno de los textos del inframundo egipcio más interesantes a nivel narrativo que existe, y que supone la primera vez en la que la imagen y el texto comparten el peso de lo que se quiere contar. Se trataría del primer libro ilustrado[1] en el que el texto y la imagen constituyen una unidad, teniendo en cuenta que los textos hacen referencia constante a las ilustraciones. Con un lenguaje estrictamente esquemático, este espacio funerario reúne una serie de sistemas visuales y textuales muy interesantes. Estas formas de contar nos recuerdan en muchos casos a autores y obras muy importantes del comic experimental contemporáneo. Por ello nos acercamos a esta representación desde el punto de vista del dibujante de cómic, para analizar y entender este sistema gráfico que puede aportar elementos interesantes a los sistemas actuales de narración y, concretamente, al lenguaje del cómic.

Palabras clave: cómic, dibujo, Egipto, narración, Tutmosis III

Abstract

Our research focuses on the analysis of the tomb of Thutmosis III. This is the first time and place where we find the whole representation of one of the Texts of the Netherworld. In this representation the texts and pictures share the weight of the narrative. It would be the first illustrated book; the texts and images create a unity making constant reference to each other. Having a strictly schematic language this burial chamber gather very interesting narrative systems. These narrative skills remind us in many instances of numerous authors and works of contemporary experimental comics. For this reason, we approach to this place from comic artist's point of view to analyze and understand these systems of representation that we believe can provide interesting elements to current narrative systems and specifically to comic language.

Keywords: comic, draw, Egypt, storytelling, Thutmosis III

Cita bibliográfica

Quiles Heras, M. J. «Recursos narrativos de la tumba de Tutmosis III aplicados al cómic contemporáneo», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 148-181.

[1] «The amduat is the first completely illustrated book; the texts and pictures constitute a unity and the texts make constant reference to the ilustrations».: Hornung, E. *Egyptian books of the afterlife.* Cornell University Press, New York, 1999, p. 32. Traducción por la autora de este artículo.

La tumba de Tutmosis III y el libro del Amduat

Para poder establecer una bases en la comprensión de este estudio, es conveniente comenzar aclarando que la lectura de estos textos tiene intrínsecamente un matiz subjetivo, ya que se trata de inscripciones religiosas hechas por y para un grupo social concreto, nuestro objetivo no es realizar conjeturas en cuanto al contenido, si no analizar y entender lo más objetivamente posible los recursos utilizados en la narración de dichos textos —a través de los estudios principalmente de Erik Hornung, entre otros egiptólogos especializados en este tipo de narraciones— para poder acercarnos a ellos con la atención puesta meramente en la distribución de los elementos de la historia, los atajos, recursos narrativos y elementos gráficos que utilizaban para que su mensaje se transmitiera de forma clara.

Para entender el espacio funerario completo debemos acercarnos a su contenido primero a vista de pájaro, para ir adentrándonos en el detalle, ya que esta tumba está configurada en su totalidad de acuerdo a mantener cada elemento ligado a la narración.

> En ninguna otra tumba la síntesis en la decoración y la arquitectura son más sorprendentes que en la KV 34 de Tutmosis III... Los elementos arquitectónicos de la tumba no son meramente simbólicos además juegan un papel fundamental en la vida después de la muerte del Rey... Las instrucciones del texto además indican donde debe estar cada hora. Este emplazamiento concreto se lleva a cabo en la tumba de Tutmosis III —el último y probablemente el único—rey que hace esto.[2]

Como explica Bárbara Richter, esto es algo totalmente nuevo, ya que va más allá del sentido iconográfico que tienen los elementos de forma intrínseca, todo el espacio arquitectónico de la cámara se relaciona con un elemento textual, el libro del Amduat. Este texto pertenece a los llamados textos del inframundo[3] y narra el viaje del dios Ra a través de las doce horas de la noche, representadas en la tumba en doce paneles independientes ilustrados en las paredes de la tumba en doce grandes composiciones diferenciadas. De esta manera, el texto marca la estructura arquitectónica de la tumba y la estructura gráfica de las propias horas. Esta tumba es una «súper-narración», ya que aspectos que van desde la arquitectura general de la tumba al dibujo esquemático intervienen en el relato y aportan información.

[2] Richter, B. A. «The Amduat and Its Relationship to the Architecture of Early 18th. Dynasty Royal Burial Chambers», en *Journal of the American Research Center in Egypt,* n.º 44 (2008), pp. 78-79. Traducción por la autora del artículo.

[3] Hornung, E. *Op. cit.,* p. 32.

Por lo tanto, y entendiendo esta dimensión narrativa, convertimos todo el espacio funerario —no solo las inscripciones del Amduat, que por supuesto llevan todo el peso del relato— en parte de la narración, entendiendo las diferentes estancias y sus inscripciones como aportaciones complementarias al texto principal. Por ejemplo, al acceder a la tumba encontramos una antesala donde se representan a modo de glosario las 741 criaturas del inframundo. Este es un glosario único y que nos aporta mucho acerca de la intención narrativa del lugar. El objetivo de este espacio es el de prevenir al faraón de lo que le espera en la Duat. Además, al ser el primer espacio que encontramos decorado y darnos un primer acercamiento a la información que contienen estos textos podríamos compararlo para su comprensión narrativa con la introducción de un libro el conocimiento que «ayudará al rey en su viaje por el inframundo».[4] Por lo tanto podríamos pensar que actuaría a modo de introducción de esta historia. Sin embargo, la narración en esta cámara funeraria es muy compleja y está absolutamente abierta a diferentes interpretaciones.

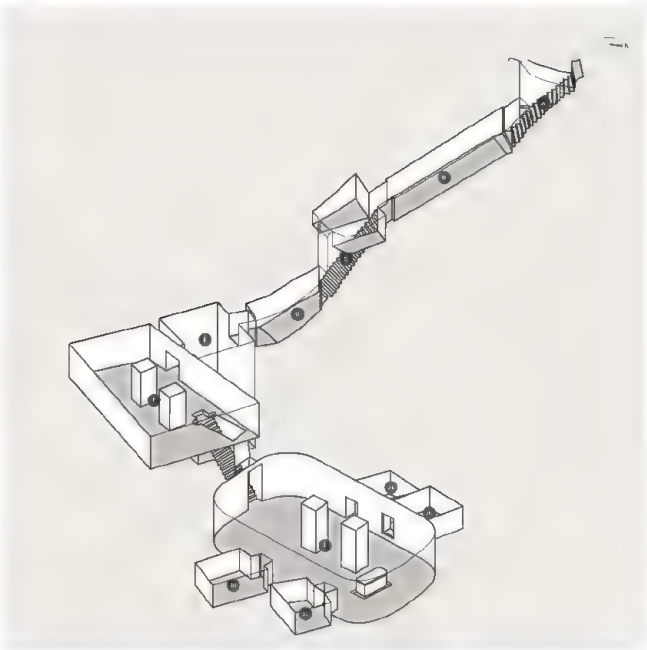


FIG. 1. Estructura general de la tumba de Tutmosis III con letras indicando las diferentes zonas de exploración. Disponible en: https://thebanmappingproject.com/tombs/kv-34-thutmes-iii

[4] *Idem*. Traducido por la autora del artículo. Esta estrategia es la que se sigue en los textos inmediatamente anteriores a los textos del inframundo y concretamente al del Amduat. El libro de los muertos es una guía práctica de las acciones que debia seguir el faraón para acceder al más allá, el conocimiento es poder para los egipcios.

Posteriormente, se accede por una escalera a la cámara principal (FIG. 1) donde encontramos en el pilar frontal una versión corta del libro del Amduat y la versión completa y extendida rodeando toda la cámara funeraria. Esta primera versión corta se aunaría a la «sala-glosario» como parte de esa introducción. Ya que ambos espacios anteceden en contenido a lo que se va a presentar después.

FIG. 2. Facsimile of the Tomb of Thutmose III © Factum Arte. Disponible en: https://www.factumfoundation.org/pag/1500/factums-work-in-the-valley-of-the-kings-an-overview

Dentro de la cámara encontramos dos pilares que contienen escenas del rey y su familia, además de otro texto inédito hasta la fecha, *La Letanía de Ra* .En este texto se muestran las distintas transfiguraciones del dios Ra, incorporando el recurso de la repetición, que desarrollaremos más adelante. En la cámara (FIG. 2). los elementos se distribuyen estratégicamente, incluso el sarcófago también se ubica convenientemente al lado del final de la hora número doce —coincidiendo con el final de la historia, como hemos mencionado anteriormente, comienza en la primera hora de la noche y acaba en la hora doce, con el amanecer— asociando así la figura del rey con ese momento de renacimiento al amanecer, con un dios victorioso.

Hay cuatro cámaras subsidiarias en los lados norte y sur rodeadas por el libro del *Amduat*. En ellas no hay inscripciones, pero las propias puertas de acceso modificarán el texto y las imágenes.

En el resto de las paredes de la tumba, como hemos dicho, se representa el libro del Amduat.

El término Amduat fue acuñado por los egiptólogos y significa «lo que se encuentra en la Duat»,[5] sin embargo, si seguimos la traducción literal de la lengua egipcia el título del texto sería *El libro de la cámara secreta*, lo que tendría mucho sentido ya que la intención de estas representaciones era no ser vista nunca por nadie más que por el propio faraón. Además, el propio nombre se refiere a la cámara funeraria como ese espacio secreto, el libro y la cámara son el mismo elemento.[6] Otro aspecto que relacionaría este espacio con el texto es la propia forma de la cámara funeraria. Una vez accedemos a la tumba observamos, que la cámara donde se representa el texto del Amduat tiene una estructura ovalada asimilada por los egiptólogos como una alusión al cartucho real que se da en escritura jeroglífica,[7] o podría hacer referencia al contenido cíclico de la propia historia, en la que el dios Ra renace cada día y muere cada noche. Otra interpretación que podemos barajar y que nos interesa mucho a nivel narrativo es que la forma de la tumba representa el mismo inframundo a modo de gran papiro, la llamada «Caverna de Sokar», un espacio que describe el texto como intimista, un lugar esencial y localizado en la profundidad del inframundo para que el faraón pueda regenerarse.[8] De esta manera el propio espacio hablaría de sí mismo. Otro indicador que nos ayuda a entenderlo como un gran papiro es el uso de los colores rojo y negro —además del azul en momentos concretos—, los dos colores utilizados por los escribas y artistas en la escritura lapidaria.[9] Posteriormente, y siguiendo este acercamiento, observamos que la distribución de las horas dentro de ese espacio no es secuencial —podemos saberlo ya que al principio de cada hora se indica en qué momento de la noche nos encontramos—, las horas están distribuidas en relación a los puntos cardinales, de modo que la primera hora mira al oeste y la ultima hora al este, ya que en la historia al ponerse el sol (oeste) comienza el viaje y termina al amanecer (este) con el renacimiento de Ra. Entendemos entonces que físicamente la estructura de la tumba ya participa en la propia historia antes de ni siquiera comenzar a leerla, es una manera de contextualizar el espacio y el tiempo,[10] encerrando la narración

[5] *Ibid.*, p. 33.

[6] Richter, B. A. *Op. cit.*, p. 77.

[7] «Es probable que el óvalo de la cámara del sarcófago aluda al cartucho real y su función protectora: lo que en la escritura era un línea que encerraba un nombre se consolida aquí en un muro que rodea a quien era dueño de ese nombre, dando lugar así a una significativa simbiosis entre la realidad y el símbolo». Donadoni, S. *El arte egipcio.* Madrid, Ediciones Istmo, 2001, p. 262.

[8] La clave del texto del Amduat es ese proceso de regeneración que tiene el dios Ra —personificado en la figura del faraón— a través de cada hora, en la hora número cinco se representa al dios Horus encerrado en un túmulo oval, que representa ese espacio misterioso y mágico donde se da esa regeneración de la que sale renovado para vencer a la serpiente Apofis, ser malvado que quiere destruirlo cada noche.

[9] Donadoni, S. *Op. cit.*, p. 262.

[10] Los conceptos de espacio y tiempo en el libro de Amduat son muy complejos. Bonano, M. *La Duat como espacio de una dialéctica para la regeneración* [tesis doctoral]. Universidad Nacional de la Plata, 2014. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39679

entre el este y el oeste y dotándola de una unidad temporal, cada panel es una hora en el viaje a través de la noche.

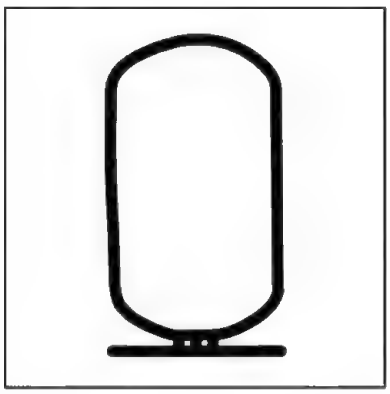


FIG. 3. Cartucho real. Recurso propio.

Por ello, este texto narra el viaje del dios Ra y su séquito a través de las doce horas de la noche y su intención es describir cada espacio del inframundo,[11] dividido en doce horas a modo de paneles separadas a su vez en registros horizontales para los dibujos y verticales para los cartuchos de texto a modo de introducción y cierre de cada hora. Cabe destacar que aunque esa sea la estructura principal, dentro de los registros horizontales encontramos textos atribuidos a cada personaje, por lo que el texto y la imagen forman un todo continuamente.

La representación intercala elementos como los esquemas, la iconografía y el simbolismo, aunando varias formas del lenguaje —que nos recuerdan a muchos autores del cómic contemporáneo—. Podría decirse que es una suerte de combinación entre la escritura jeroglífica y el dibujo egipcio, *a priori* primitivo, pero si indagamos en la representación vemos que se trata de todo lo contrario. Este espacio ha suscitado menos interés que otros, ya que las figuras aparentemente son muy simples o fáciles[12] y carecen de la supuesta maestría que poseen otras representaciones. Sin embargo, ese nivel de síntesis es el resultado de una capacidad enorme de comprensión de la naturaleza y del sistema de comunicación que pretende desarrollar. Lo que esta capacidad de esquematización le ofrece a la narración es mucho más interesante y eficiente que lo que podría ofrecerle un sistema de representación más complejo. Estamos hablando de dibujo, pero desde un sistema creado con una base en la escritura. Por lo que lo analizaremos como una serie de dibujos que acompañan al texto, aunque atendamos a

[11] En ocasiones esa descripción atiende a elementos físicos como las descripciones de la hora 2 como *Una región fértil regada por las aguas del Nun*. Hornung, E y Abt, T. *The Egyptian Amduat. The Book of the Hidden Chamber*. Zurich. Living Human Heritage Publications, 2007, p. 52. En otras ocasiones se centra en la acción que acompaña a Ra, lo que le ocurre.

[12] «En este periodo —dinastía xviii— el arte egipcio desarrolla un estilo particularmente fácil, agraciado, agradable». Español, F. *Las claves para entender el arte egipcio*. Barcelona, Ariel, 1998, pp. 4-5.

la escritura jeroglífica para comprenderlo mejor, para entender el sistema que utiliza, las jerarquías o el canon que solo se da en este espacio tan particular.

Así que, una vez entendido el espacio funerario como un conjunto de elementos que intervienen en el desarrollo de una historia, —y que ya han contextualizado el relato—, comprenderemos mejor lo que se cuenta dentro de las grandes láminas que funcionan como viñetas y cuya narración está llena de recursos interesantes para el lenguaje del cómic.

Las doce horas

Para comenzar a analizar estas representaciones debemos entender cómo se estructura la historia en su interior, y para ello debemos hablar de secuencialidad.

A lo largo del estudio del lenguaje del comic, el arte egipcio se ha intentado comparar con la narración secuencial, sin embargo, no se ha llegado a ninguna conclusión y encontramos diferentes opiniones al respecto.

> En ocasiones, las imágenes que producían sí estaban relacionadas con historias de su tradición mítica, pero aun en estos casos, y al contrario de lo que ocurre con el cine o en el cómic, el objeto de estas obras no era relatar dicho mito suceso por suceso, en secuencia. Hacerlo era innecesario, pues la historia era ya conocida de antemano por los que contemplaban la obra.[13]

Como indica Roberto Bartual, el objetivo de estas representaciones va más allá de la mera representación, sin embargo, no es excluyente que en ese proceso mágico de crear historias no acabaran realizando —probablemente de forma inconsciente, o no, eso es algo que no podemos saber— estructuras narrativas que sí tuvieran esas características secuenciales, que no vamos a llamar cómic, pero que posee este medio.

De hecho, Scott McCloud nos habla de la tumba del escriba Menna[14] y de cómo encontramos una secuencia que nos relata el proceso de siembra del cereal, momento a momento, observando recorridos de lectura, elemento que también encontramos en el Amduat.

Sin embargo, el texto que nos ocupa posee unas particularidades concretas y cada «momento» es también un espacio distinto con numerosos matices y personajes diferentes.

[13] Bartual, R. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic.* Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2019, p. 37.

[14] McCloud, S. *Entender el cómic. El arte invisible.* Bilbao, Astiberri Ediciones, 2007, pp. 14-15.

Si entendemos la historia atendiendo a sus sucesos principales o «hilo argumental» principal esta narración tiene un comienzo y un final cíclico. Comienza en la hora uno con la entrada del dios Ra al inframundo y acaba con su renacer en la hora doce, siendo este —como el propio ciclo solar— infinito. El resto de horas intermedias narran ese tránsito en el que encuentra enemigos y numerosos peligros, como entidades destructoras o la famosa serpiente Apofis. Asume el contenido de una epopeya griega, en la que el protagonista avanza a través de distintas amenazas hasta alcanzar su objetivo. Por lo que concluimos que se trata evidentemente de una narración secuencial.

Todos los elementos que se encuentran en este espacio tienen ese carácter correlativo y, aunque las horas no estén representadas de forma ordenada, el texto y las imágenes especifican, al comienzo de cada una, en qué momento de la noche nos encontramos. Por ejemplo, al comienzo de la historia podemos leer lo siguiente:

> This god enters through the western horizon.
> Seth stands at the river-bank
> 120 miles is the journey through this Gateway
> Before the bark reaches those of the Netherworld
> He passes the water after it to Wernes[15]

De esta manera, las claves para seguir la historia se encuentran al principio y al final de cada hora en forma de texto además de tener iconos en el interior de los paneles que indican el paso del tiempo. Ampliaremos esta información cuando hablemos del cómic contemporáneo.

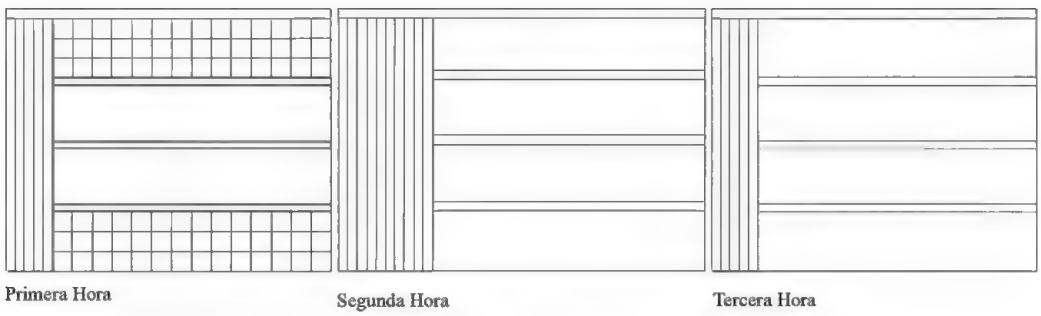


FIG. 4. Recurso propio.

[15] Este dios entra a través del horizonte oeste / Seth espera en el margen del río / 120 millas tiene el viaje a través de este camino / Antes de que la barca llegue a los que están en el inframundo / Que atraviesa el río hasta el Wernes. Traducción por la autora de este artículo. Hornung, E. y Abt, T. *Op. cit.*, p. 18.

Así que, aclarado el carácter secuencial del texto, entramos en el análisis estructural de las horas y podríamos decir que cada hora tiene tres elementos narrativos: en primer lugar, encontramos el texto escrito, que nos da información específica y sirve como base y guía de la historia. Por otro lado, los personajes y la iconografía asociada a ellos constituye otra parte muy importante del relato; y, finalmente, la estructura que sustenta el texto y las imágenes: el lienzo. Esa estructura interviene directamente en la narración de la historia.

Su arquitectura visual está compuesta de espacios simplificados al máximo (FIG. 4). Podríamos decir que se trata de la mínima expresión de un espacio. Se trataría de una representación formal del espacio del inframundo —que se representa con un río—, que utiliza el dibujo aspectivo o descriptivo[16] encuadrado en una representación ortogonal —entenderemos el término ortogonal como una representación compuesta principalmente por ángulos rectos— del espacio visto desde arriba, como se da en otras representaciones dentro del arte egipcio: estaríamos observando el río en alzado. Por lo que los registros medios —o en su defecto el registro donde se ubicaría la barca— serían las zonas donde encontraríamos el agua, y los personajes de los registros superior e inferior estarían en los márgenes del río. En el texto que cierra la primera hora encontramos un fragmento que aclararía esto:

> Spread your gates for me, baboons!
> My godesses who came into being from my ba-soul
> My gods, ye who came into existence…
> You stand at Wernes
> You land at the secret river-bank[17]

Como podemos ver, todos los personajes que se mencionan en ese fragmento del texto y que se sitúan en el borde del río están representados en los registros superior e inferior por lo que corresponderían a ese espacio físico (FIG. 5). La localización de los personajes se basa en el papel que ocupen en cada momento, y aunque en cada situación es específica y variable, en el registro superior se suelen establecer los elementos que dotan de sentido al espacio en el que se encuentra la historia. En el registro —o registros— medio se encuentra la barca con el dios solar y su tripulación por lo que sería el lugar que ocuparía la acción principal. En el registro inferior se representan los seres del inframundo que se relacionan con los enemigos de Ra o aspectos menos positivos de las divinidades. Por lo que la localización física dentro de este espacio metafórico de los personajes influye en la narración.

[16] Dibujo descriptivo: Representar cada parte de un todo según su forma característica más definitoria. Estrada Laza, F. *Entender y amar el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 2012, p. 140.

[17] Abrid vuestras puertas a mí, Babuinos / Mis diosas que se hacen «ser» por mi alma-ba / Mis dioses que vienen a la existencia / Estáis de pie en el Wernes / Estáis varados en el borde secreto del río. Hornung, E. y Abt, T. *Op. cit.*

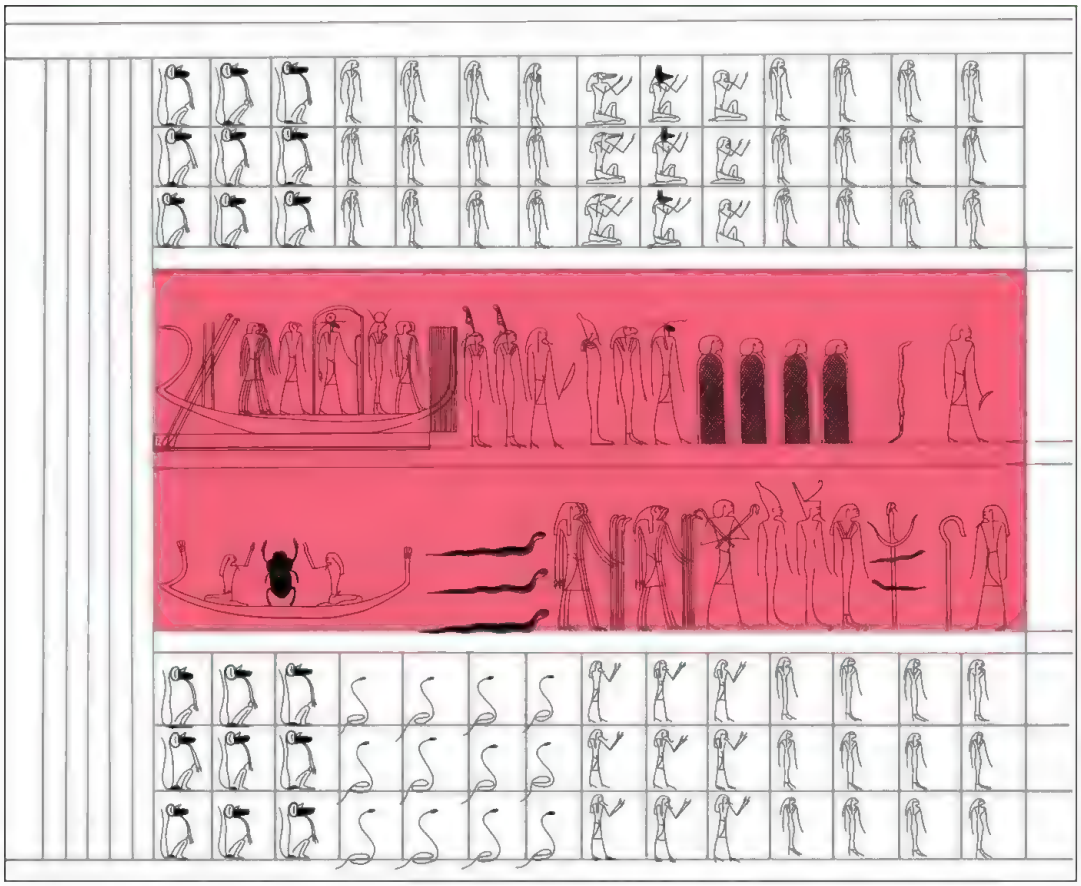


FIG. 5. Primera hora sin texto, en color los registros centrales. Recurso propio.

Podemos ver, entonces, en la representación de cada hora, como se utiliza y se modifica este espacio para aportar información al relato. En primera instancia vemos cómo el espacio se muestra perfectamente armonioso y simétrico en estos primeros momentos de la historia —a esto nos referimos cuando decimos que la arquitectura del espacio afecta a la narración, son una simbiosis en todo momento— el dios, aun estando en el inframundo, está perfectamente protegido y eso se traduce en la simetría de las líneas del espacio extradiegético de la representación. Esta simetría y equilibrio se mantiene durante las tres primeras horas de la noche, mientras el dios avanza por el río. Sin embargo, cuando llegamos a la cuarta hora (FIG. 6) se describe un abrupto descenso al inframundo, y se llega al desierto de Roseteau. Por ello vemos aparecer más criaturas peligrosas —en su mayoría serpientes— y la barca tiene que transformarse en otra serpiente para poder avanzar por este terreno arenoso. Este cambio abrupto del terreno y de la narración se representa con una larga puerta diagonal y estructuras que rompen ese paralelismo y armonía de las primeras horas. Las estructuras que están adosadas a esa diagonal se tratarían también de puertas denominadas «cuchillos»; de esta manera, este espacio, lleno de puertas, se convertiría en un labe-

rinto de arena —por las numerosas puertas— en las profundidades del inframundo —debido al sentido descendente de la diagonal. Así, en estos paneles los iconos o estructuras simplificadas funcionan como una parte por el todo. El sistema esquemático que posee esta narración se caracteriza por una economía de la forma que no impide la completa expresión y entendimiento de su contenido. No es necesario describir completamente cada detalle del espacio de una forma naturalista para que se transmita el mensaje.

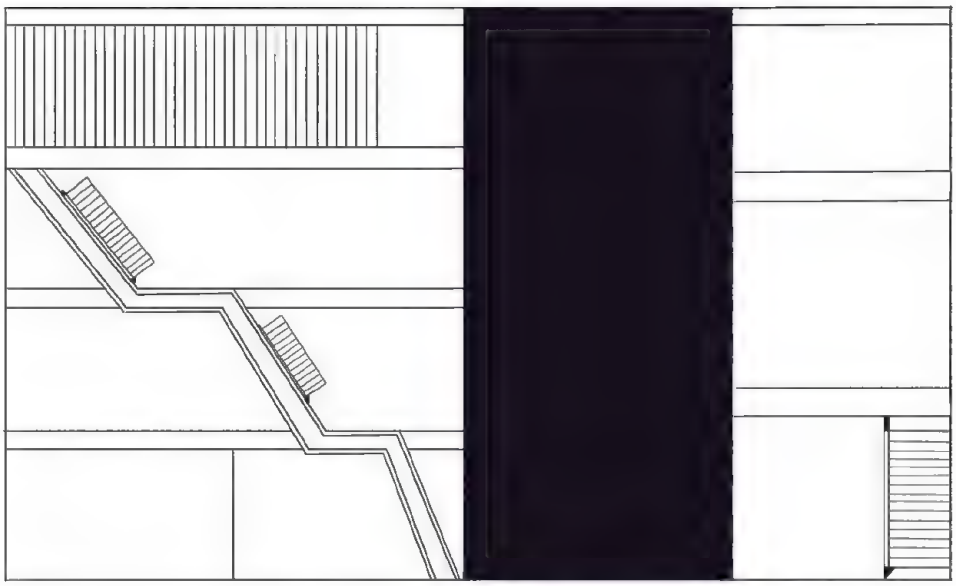


FIG. 6. Cuarta hora. Recurso propio.

En la quinta hora se mantiene esta tendencia y no es hasta la novena que el espacio sigue presentando estructuras que rompen la simetría. Las últimas horas, en las que el dios Ra ya ha vencido a sus enemigos y avanza por el rio hasta el amanecer son aún más estables que las primeras (FIG. 7).

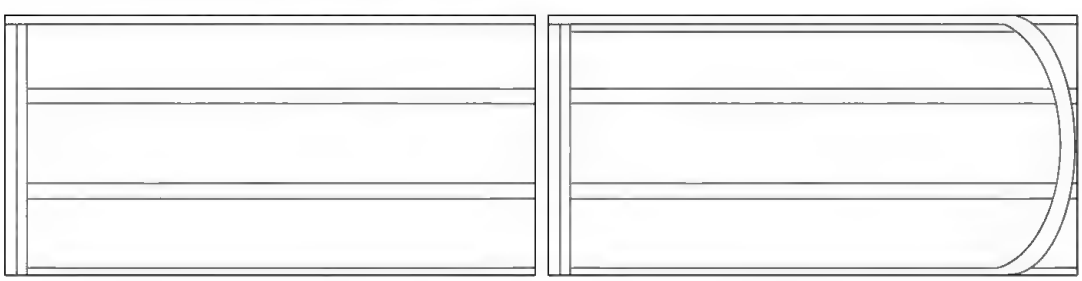


FIG. 7. Horas once y doce. Recurso propio.

Como podemos ver, ese espacio adquiere tres registros perfectamente uniformes: el tamaño de las figuras, sus posiciones, el espacio entre ellas, en definitiva, una composición armoniosa para celebrar el triunfo de Ra sobre sus enemigos.

Por lo tanto, la estructura general de las horas muestra una tremenda relación con la intención narrativa del texto e influye en su comprensión. Podría decirse que se trata de un precursor para las narraciones posteriores en las que las líneas diagonales poseen una connotación caótica mientras que las simétricas y paralelas hacen lo propio con la calma en el relato.

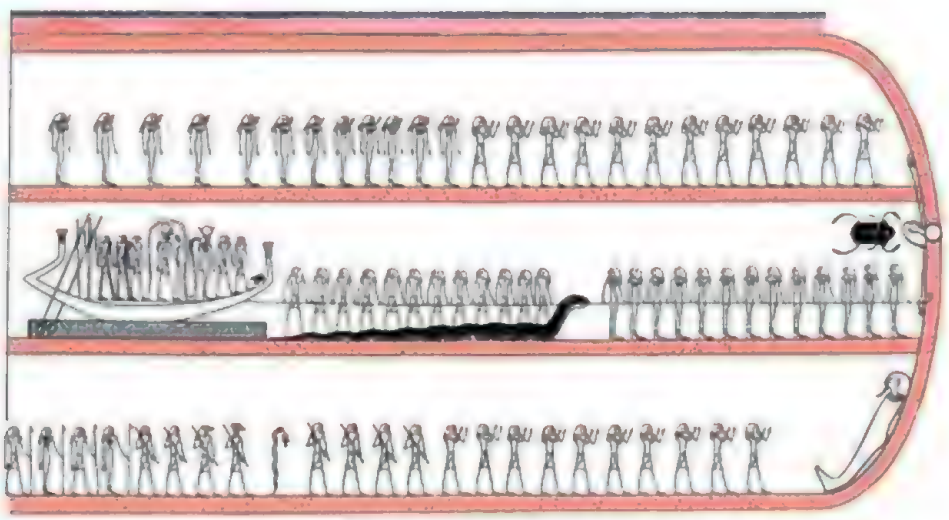


FIG. 8. Hora doce sin texto. A. G. Shedid. Disponible en: http://www.sofiatopia.org/maat/hidden_chamber03.htm

En esta última hora encontramos además un elemento que nos interesa especialmente y que entra dentro de un bloque muy importante a tratar; la correspondencia y relación entre la escritura jeroglífica y los dibujos en la tumba de Tutmosis III. En esta cámara funeraria encontramos escritura jeroglífica cursiva, un tipo de escritura más estilizada que se utilizaba principalmente en los papiros y que se asoció, debido a su uso continuado, a los textos del Amduat. Ha llamado la atención la eficiencia gráfica de las figuras y ciertamente recuerdan al sistema jeroglífico, ya que se trata de una escritura pictográfica,[18] por lo que estos signos podían «revestir valores paralelos al tratarse de imágenes».[19] O, como afirmaría Anna María Donadoni, se trata de una escritura figurativa más que una escena pintada.[20] Por lo que pensamos que las reglas y las direcciones de la lectura serán compartidas entre las imágenes y el texto, pudiendo entremezclar sus significados en determinados momentos y abriendo un enorme abanico de vectores de lectura y «caminos» por los que transitar estas imágenes. La

[18] «En el sentido de que sus signos, independientemenre de su valor lingüístico, son pequeñas imágenes o iconos que representan seres, objetos o procesos de la realidad». Cervelló, J. *Escrituras, Lengua y Cultura en el Antiguo Egipto*. Bellaterra, Edicions UAB, 2015. p. 133.

[19] «La "lectura lingüística" del texto jeroglífico corre paralela a toda otra esfera de significaciones y capacidades expresivas, debidas al carácter icónico de los signos». *Ibid.*, pp. 133-134.

[20] Donadoni, A. M. *El valle de los reyes*. Madrid, CUPSA, 1982, p. 22.

jerarquía e importancia tanto de las imágenes como del texto es compartida, de forma que a veces las imágenes son las que guían la lectura y en otras ocasiones el texto. El sistema de lectura jeroglífico atiende a unas características concretas:

> Para conocer la orientación de un texto jeroglífico y, por tanto, la dirección de lectura hay que observar la disposición de los signos asimétricos, en especial los que representan seres vivos. En efecto estos últimos «miran» todos en la misma dirección, que es la dirección por donde hay que empezar a leer.[21]

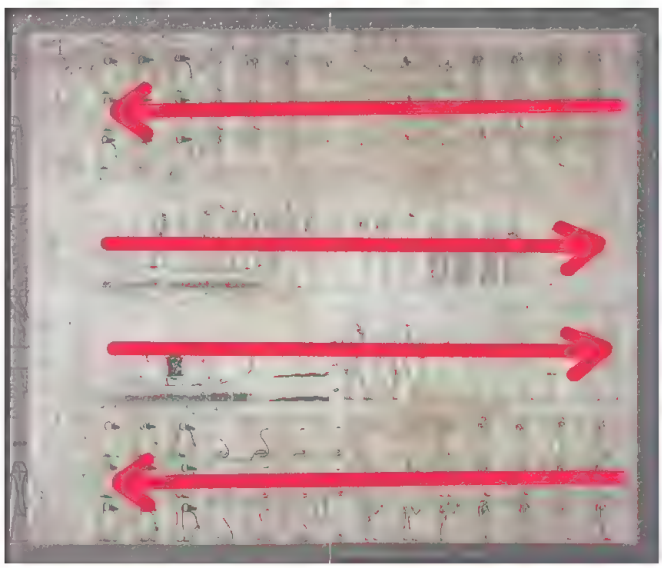


FIG. 9. Propuesta de vectores de lectura en la primera hora. Recurso propio.

Sin embargo, en esta representación las imágenes también marcan vectores de lectura, asumiendo esta simbiosis entre texto e imagen en la que los límites de uno y otra se desdibujan. Este recurso podemos encontrarlo en la hora doce (FIG. 8). Al final del registro inferior vemos una figura ligeramente más grande que el resto que representa a Osiris y que mira en sentido contrario al de la marcha del dios Ra —además, observamos que todas las figuras del registro medio también miran a la izquierda—, lo que genera una gran cantidad de vectores narrativos, en este caso esta figura genera un vector que se dirige de nuevo al comienzo y propicia el reinicio de la lectura, entrando en el ciclo infinito que se pretende en el texto. En estos casos, por lo tanto, las figuras dirigen la lectura en sentido contrario —lo que es conveniente para la narración, ya que invitan a comenzar de nuevo el viaje— «Osiris debe esperar el regreso del dios sol en el inframundo y asegurar que el circulo pueda ser completado una y otra vez».[22]

[21] Cervelló, A. J. *Op. cit.*, p. 144.

[22] Gugel, G. B. *La tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del Sol.* Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 51.

Por lo que podríamos interpretar esta figura como una intención de volver al inicio. Ese mismo recurso es utilizado en otros momentos del texto.[23]

Siguiendo este sistema podemos establecer algunos sentidos generales de lectura en momentos claves de la historia, aunque cabe destacar una gran particularidad —y numerosos matices— el sentido general de lectura funcionaría de forma jerárquica en cuanto a contenido. Como hemos indicado anteriormente, el registro donde se encuentra la barca solar marcaría el momento y el lugar más importante de la narración, por lo que la orientación general de la lectura sigue la que marca esa barca, en este caso de izquierda a derecha, ya que nosotros vamos en la dirección del dios Ra, avanzamos por el río. El resto de elementos que encontramos en los demás registros se leerían según el sistema propio de los jeroglíficos además de tener vectores de lectura mucho más libres en los registros superior e inferior, ejemplo que podemos ver con claridad en la primera hora del Amduat. Por lo que los registros superior e inferior se leerían de derecha a izquierda —sentido contrario al registro medio (FIG. 9). Estos vectores secundarios que pertenecen a los registro superior e inferior son específicos de cada panel, sin embargo, hay momentos en los que estos vectores toman unos patrones muy interesantes atendiendo, más allá de a las figuras o al texto, al contenido.

FIG. 10. Propuesta de orden de lectura. Recurso propio.

Por ejemplo, en la primera hora podemos ver doce pequeños espacios con la representación de doce diosas, las diosas de las horas (FIG. 10), acompañadas de un pequeño texto que indica el carácter o características de cada una de ellas.

En este caso concreto el orden que podemos intuir si seguimos la dirección de los jeroglíficos sería de derecha a izquierda —al encontrarse en el registro superior— y de arriba abajo, pero atendiendo al contenido —ya que cada una de estas diosas representa una hora del día y observando que el propio texto se divide de esta mane-

[23] Se utiliza en todas las horas excepto en la octava, novena y décima.

ra—, podemos asociar cada diosa a un panel de la representación, estableciendo así un paralelismo y una secuencialidad concreta. De esta manera la dirección de lectura que proponemos es la que puede verse en la FIG. 10, que crea un salto de línea y un vector de lectura muy concreto para esta parte del texto. Es importante recordar que este espacio es un pequeño fragmento dentro de un panel más grande lleno de particularidades y de ambigüedades conceptuales debido a la complejidad del mismo. Sin embargo, en este espacio concreto el sentido de lectura parece bastante claro.

Por ello, en los distintos registros hay diferentes niveles y jerarquías de lectura esquemática, lo que genera numerosos juegos de vectores de lectura en cada panel,[24] mientras que la historia general avanza hora tras hora y supone una suerte de combinación que podríamos interpretar panel tras panel como un mapa secuencial.

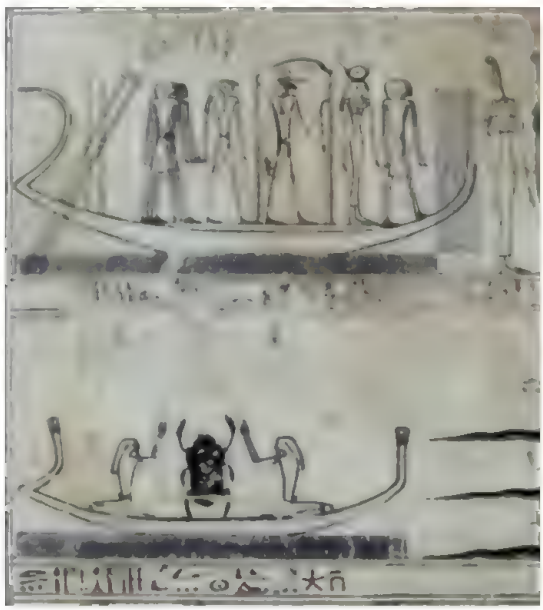


FIG. 11. Bajo la barca podemos ver el elemento del que hablamos. Facsimile of the Tomb of Thutmose III © Factum Arte.

Otro elemento interesante de analizar es el uso esquemático de estructuras ortogonales tintadas de azul con una trama concreta para denotar la existencia de agua, o zonas anaranjadas para indicar que estamos en un terreno arenoso. Estos símbolos indican las características físicas del espacio mediante la representación simplificada de elementos de la naturaleza como el agua o la tierra. Ese espacio esquemático (FIG. 11) denota que en ese registro todo el lugar está cubierto por agua. Todo el texto se

[24] Arredondo, S. *La esquemática en el enriquecimiento del cómic: estudio teórico-práctico de las formas narrativas y discursivas*. Universidad de Granada, 2015 [Tesis doctoral].

articula de esta manera, encontramos símbolos que aportan significación al resto de elementos y forman un conjunto narrativo mediante iconos.

En la segunda hora, para describir un campo fértil se representan los personajes con hojas en la mano, lo que indica que nos encontramos en un terreno provisto de vegetación. En lugar de representar físicamente los árboles o los pastos los personajes portan el jeroglífico que denota «fertilidad» (FIG. 12) y hacen que completemos la narración simbólicamente, entendiendo que ese espacio está repleto de plantas, aunque no las veamos representadas.

FIG. 12. Figuras del registro inferior de la segunda hora. Recurso propio.

Esta economía gráfica contrasta un poco con la repetición incansable de las figuras, representadas sistemáticamente una y otra vez. Estos personajes son aparentemente iguales por su diseño y su dibujo, sin embargo, cada uno representa un aspecto diferente de una entidad o entidades independientes, entendemos por lo tanto que son personajes únicos y diferenciados. Esto ocurre ya que cada uno de los seres que habitan en la Duat tiene un papel importante y necesario para que Ra logre su objetivo y consiga renacer a un nuevo día.[25] Por lo que podemos deducir que el espacio físico se describe de una forma más cercana al símbolo —por lo tanto, al lenguaje jeroglífico— y los personajes y acciones a modo de glosario, con un carácter más mágico, el recurso de la repetición y la multiplicidad adquiere entonces un propósito.

Veamos por ejemplo la primera hora. Al comienzo del registro superior vemos dibujados nueve babuinos acompañados de pequeños bloques de texto (FIG. 13). Al lado

[25] Sin duda hay una clara intencionalidad en representar todas y cada una de las entidades que habitan en este espacio, es así de evidente que la cámara abre con esa descripcion de los 741 dioses de la Duat: es imprescindible en este texto que estén presentes todos los personajes. Los espacios, sin embargo, son tratados de otra manera, no es necesario saber especificaciones del terreno —que también se dan: en el texto de apertura se concreta la distancia en millas de cada hora—, sin embargo, parecen tener menos importancia ya que el texto incide más en los personajes que en los espacios.

de cada personaje se presenta un adjetivo, nombre o atributo que identifica los distintos personajes, le otorga un aspecto concreto que hace que todas y cada una de las repeticiones del personaje sean necesarias para la historia.

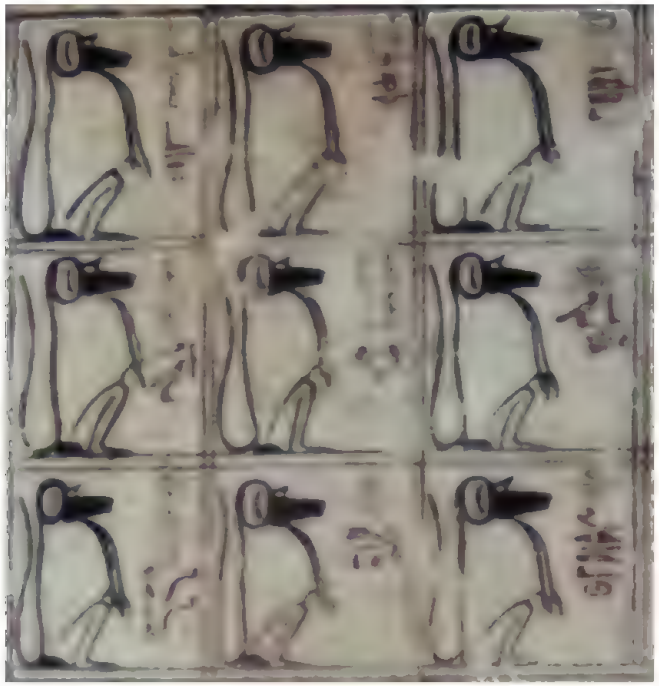


FIG. 13. Babuinos del primer registro de la primera hora. Facsimile of the Tomb of Thutmose III, © Factum Arte.

No se trata por tanto de una repetición automática, tiene un sentido concreto para el texto, le aporta valor a la historia, el hecho de representar de forma sistemática todas las figuras tiene un sentido para la misma. Es una descripción detallada de los personajes que se encuentran en la Duat, que sigue un sistema iconográfico y un lenguaje muy economizado. Ese es un elemento muy importante y diferenciador en este texto, la multiplicidad.

Pensamos entonces que este recurso solo podría utilizarse de la manera que lo hace gracias a la propia economía gráfica que presenta, además de los sistemas esquemáticos que encontramos en esta representación. De hecho, en algunos momentos de la historia los paneles cambian su estructura para poder contener todas las imágenes que aquí se muestran, haciéndonos ver cómo el espacio se adapta a este elemento, fundamental para el entendimiento de la historia: la victoria del dios sol.

Por lo tanto, encontramos en estos paneles recursos y estructuras que nos recuerdan ciertamente a estrategias muy contemporáneas y que generan una libertad narrativa muy amplia.

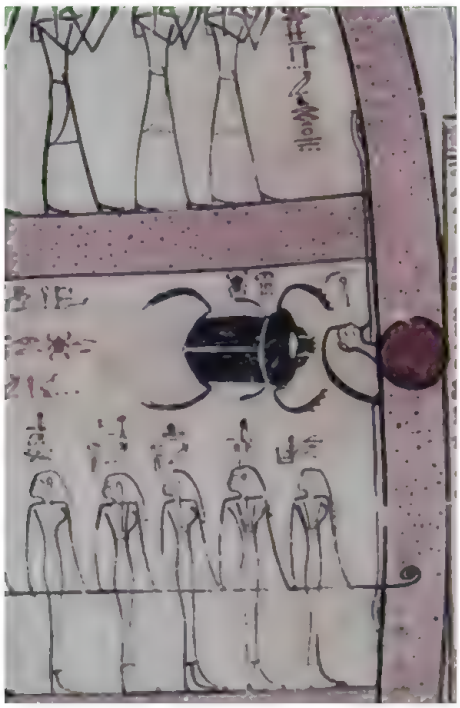


FIG. 14. Dios Shu. Facsimile of the Tomb of Thutmose III, © Factum Arte.

Una de las más significativas la observamos al final de la última hora cerrando el texto. Vemos la representación del dios Shu alargando sus brazos, que siguen la misma forma de la superficie oval (FIG. 14). La mitología egipcia nos explica que Shu establecía el límite entre el cielo y la tierra, sosteniendo el primero. Al ser el Amduat un espacio tan ambiguo, podemos interpretar por otras pinturas más tardías (FIG. 15) que esa representación denotaba que toda la narración ocurría en el interior del dios. Las interpretaciones teológicas son ciertamente complejas y no es nuestro fin esclarecerlas, pero basándonos en paralelos gráficos podemos aventurarnos a decir que este símbolo actuaría como una parte del todo al igual que otros dentro de estos textos, actuando como contenedor de la narración.

Estos elementos nos recuerdan al denominado «contenedor de historias» asociado a la narración contemporánea planteada por Sergio García.[26] Se basa en desarrollar una historia dentro de un personaje mayor que actúa, como su propio nombre indica, conteniendo la historia, siendo su soporte y determinando la forma en la que los acontecimientos tienen lugar. Esta historia debe tener relación con ese personaje y ciertamente la hipótesis de que todo ocurre dentro de un espacio entre el cielo y la tierra —el que representa el dios Shu— está describiendo perfectamente el carácter

[26] Sardiña, L. *Encuentros Canal Sur* [Documental de televisión]. Canal Sur, 2022. Disponible en: https://www.canalsurmas.es/videos/detail/44173-encuentros-canal-sur-27032022

ambiguo de ese personaje y del espacio en el que transcurren los hechos, la Duat. Con esto no queremos decir que Shu sea una entidad que se equipare a un espacio como la Duat;[27] nosotros nos centramos en este recurso gráfico como medio para comunicar un mensaje en este texto y su relación con el concepto del contenedor de historias.

FIG. 15. Araldo de Luca. *El valle de los Reyes. Las tumbas y los templos funerarios de Tebas.*

Por lo tanto, encontramos en estas paredes una serie de recursos muy interesantes que asociaremos al cómic contemporáneo: la modificación de la arquitectura que contiene la historia para aportar contenido a la narración, los complejos vectores de lectura que podemos intuir —que huyen de lo que entendemos por lectura tradicional de izquierda a derecha y de arriba abajo, y aportan sistemas muy complejos de lectura—, elementos como la multiplicidad o la utilización de un dibujo muy esquemático para economizar el lenguaje y acabando con el interesante uso de ese posible contenedor de historias.

El cómic contemporáneo y Tutmosis III

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la tumba de Tutmosis III posee una serie de singularidades gráficas que ningún otro espacio conocido tiene. Muchas de esas estructuras son utilizadas a día de hoy por autores de cómic contemporáneo que basan su sistema narrativo en el lenguaje de la esquemática o que utilizan ese dibujo aspectivo para nutrir sus narraciones.

[27] Bonano, M. *Op. cit.*

En primer lugar y si hablamos del dibujo esquemático, debemos mencionar a Chris Ware. Muchas de sus ilustraciones, sobre todo en su primera etapa, poseen elementos similares a los que encontramos en la tumba de Tutmosis III. En *Quimby the Mouse*[28] Chris Ware nos cuenta pequeñas historias en las que entramos en la mente de Quimby, un pequeño ratón. Dentro de estas páginas encontramos la mayoría de sistemas que hemos analizado anteriormente. Podemos ver esa multiplicidad para transmitir matices diferentes asociados a un personaje o espacio, encontramos la esquematización del espacio que permite articular la narración dando importancia a ciertos elementos subsidiarios y también con carácter icónico.

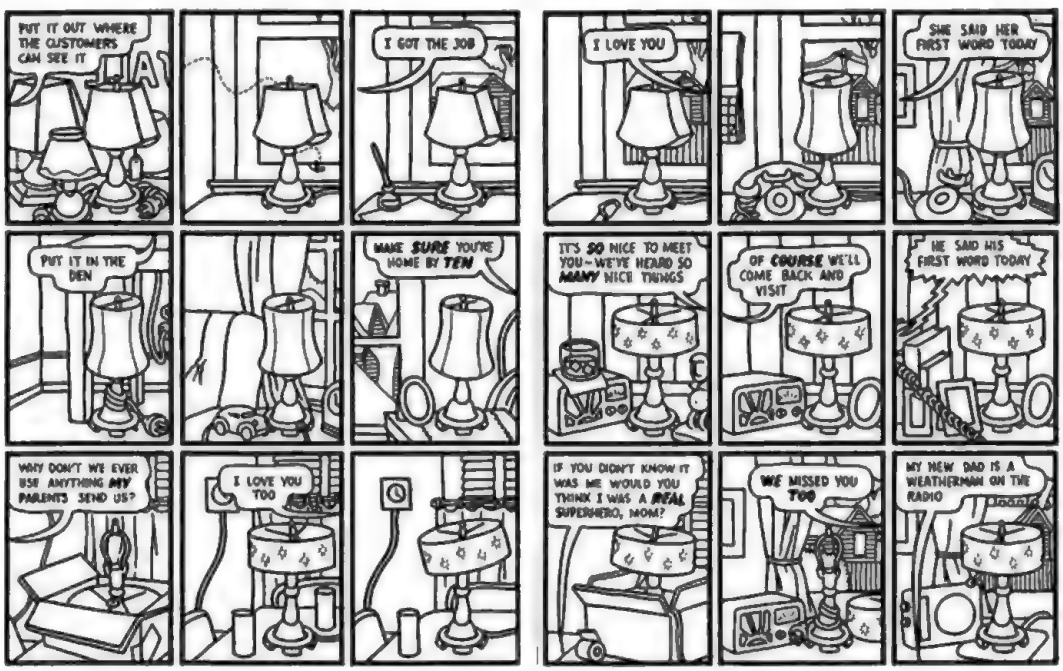

PUT IT OUT WHERE THE CUSTOMERS CAN SEE IT
I GOT THE JOB
I LOVE YOU
SHE SAID HER FIRST WORD TODAY
PUT IT IN THE DEN
MAKE SURE YOU'RE HOME BY TEN
IT'S SO NICE TO MEET YOU - WE'VE HEARD SO MANY NICE THINGS
OF COURSE WE'LL COME BACK AND VISIT
HE SAID HIS FIRST WORD TODAY
WHY DON'T WE EVER USE ANYTHING MY PARENTS SEND US?
I LOVE YOU TOO
IF YOU DIDN'T KNOW IT WAS ME WOULD YOU THINK I WAS A REAL SUPERHERO, MOM?
WE MISSED YOU TOO
MY NEW DAD IS A WEATHERMAN ON THE RADIO

FIG. 16. Chris Ware. *Quimby the Mouse* (Acme Novelty Library). Fantagraphics. 2003.

En este fragmento (FIG. 16) podemos ver cómo un mismo espacio sufre leves modificaciones —puede ser en cuanto al cambio de posición de los elementos o a las diferencias en cuanto al texto—. Sin embargo, nos interesa cómo cada viñeta contiene un elemento similar y es el texto o pequeños elementos los que modifican la narración aportando matices que nutren el entendimiento general de la historia. Cada suceso se presenta a través de un espacio que contiene los mismos elementos. Una lámpara y una pequeña esquina de la habitación cargan con todo el peso de la narración, convirtiéndose en partes por el todo. De esta manera podemos ver este recurso de la multiplicidad, la repetición para enfatizar otros elementos como el texto o dar

[28] Ware, C. *Quimby the Mouse*. Seattle, Fantagraphics, 2003.

importancia a elementos subsidiarios que de otra manera pasarían desapercibidos. De una manera similar encontramos al final del primer registro en la primera hora del Amduat la representación de doce deidades acompañadas de pequeños bloques de texto que especifican que cada figura se refiere a una hora de la noche, matizando que cada una trata un momento diferente y qué características tiene (FIG. 17).[29]Además el formato en el que se presenta la información es muy similar: viñetas regulares, dispuestas paralelamente formando una cuadrícula y que contienen un dibujo de línea.

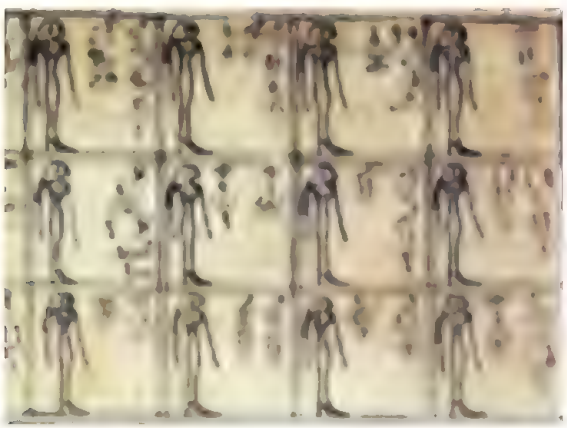


FIG. 17. Doce diosas de las horas. Primera hora registro superior. Facsimile of the Tomb of Thutmose III, © Factum Arte.

Por otro lado, y atendiendo a otros ejemplos, encontramos paralelismos en cuanto al uso de símbolos para representar zonas complejas, utilizando esa capacidad que tiene la esquemática para transmitir información. En la cuarta hora veíamos esa diagonal en forma de escalera que atraviesa todo el espacio y une los registros. Como hemos comentado, esta diagonal no es una escalera al uso, pero evidentemente tiene relación con su significado descendente y su intención última es denotar un descenso, por lo que no está representada la escalera físicamente como hace Ware, pero sí el concepto que hay detrás de ella y el resultado narrativo es similar. En la página de Ware, Quimby desciende por un espacio ambiguo (FIG. 18), el único elemento que aparece es la escalera. Por ello, todo el ambiente adquiere una connotación concreta, muy parecida a la de la hora cuarta del Amduat, se genera un espacio ambiguo que solo es posible entender gracias al símbolo. Incluso yendo más allá vemos ese espacio en el que entra Quimby atravesando una puerta para llegar a un dormitorio —de nuevo sabemos que es un dormitorio porque aparece una cama: sigue siendo un elemento aislado mediante el cual completamos el resto de información de forma autónoma—. Esas puertas poseen una estructura muy similar a las puertas representadas yuxta-

[29] «The upper register ends with the twelve hours of the night, personified as goddeses without atributes». Hornung, E. y Abt, T. *Op. cit.*, p. 22.

puestas a esta gran diagonal. En Quimby sabemos que son puertas porque el propio personaje las atraviesa, en el panel del libro del Amduat (FIG. 19). Esa información nos la proporciona el texto que lo acompaña. Sin embargo, el lenguaje funciona igual: formas muy esquematizadas que funcionan como partes de un todo.

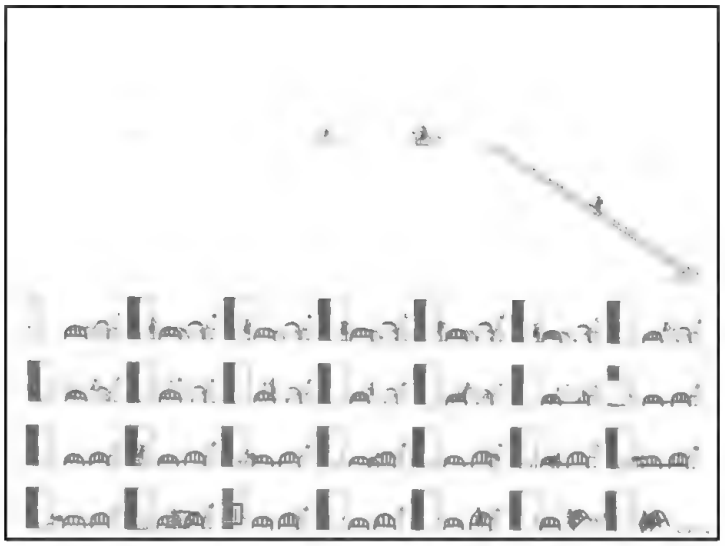


FIG. 18. Chris Ware. *Quimby the Mouse.* Fantagraphics, 2003.

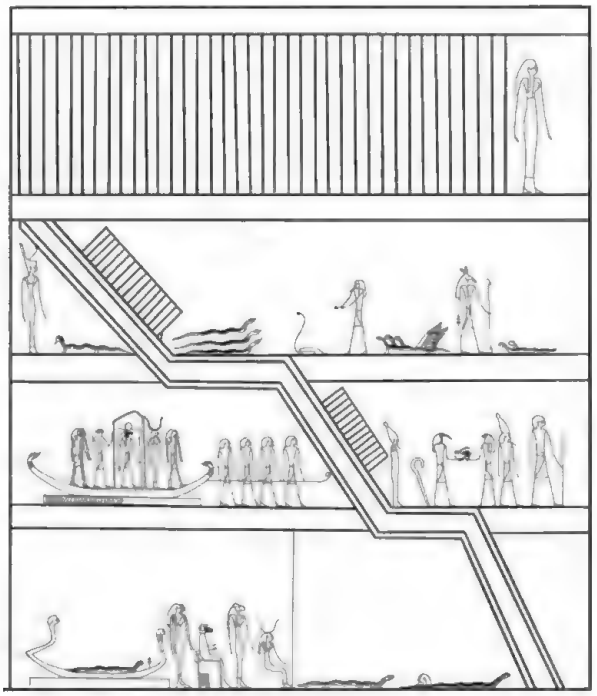


FIG. 19. Fragmento de la cuarta hora. Recurso propio.

Otro autor interesante es Calpurnio. Su obra gráfica es muy esquemática y sus figuras están representadas con la mínima unidad gráfica posible, lo que recueda a las representaciones de los dioses de la tumba de Tutmosis III, esos dibujos con líneas simples. Además, la similitud no se queda solamente ahí. En la página que vemos (FIG. 20) se describe un día en la vida del vaquero Cuttlas. Para esta descripción, Calpurnio utiliza recursos propios del lenguaje esquemático. Sobre una página que simula una agenda, diferencia cada una de las horas en las que sucede la acción y representa a los personajes en bandas horizontales al lado de cada hora, para denotar que ese hecho sucede en ese momento. Utilizando este sistema se sintetiza la información y se tiene un punto de vista completo de toda la acción. «El uso de los esquemas de tiempo… Sirve para sintetizar procesos temporales muy dilatados siendo más efectivo en un esquema que por medio de su secuenciación».[30]

FIG. 20. Calpurnio. *El bueno de Cuttlas.* Barcelona, Glénat. 2007, p. 174.

El sistema del Amduat es parecido en tanto en cuanto en vez de representar el tiempo con horas contemporáneas existen símbolos y recursos que denotaban tiempo en cada hora, el formato de registros no divide el espacio como vemos aquí sino que cada hora comprende un momento completo y existen elementos que denotan ese paso del tiempo. Uno de ellos es el jeroglífico de la estrella, que se traduce literalmente

[30] Arredondo, S. *Op. cit.*, p. 250.

como «hora», o cuando se representan elementos como cuerdas; cada giro de esa cuerda simboliza también el paso del tiempo. Por todo ello la estructura funcionaría de manera similar: el espacio soporte posee estructuras gráficas a modo de símbolo que contextualiza temporalmente todo el espacio sobre el que se representan los personajes.

Cuando hablamos de esta sinergia entre el dibujo esquemático y la escritura pictográfica del lenguaje jeroglífico —y en consiguiente las representaciones figurativas del texto del Amduat—, nos referimos a sus similitudes en cuanto a disposición espacial para la transmisión de información de un mensaje concreto.

El sistema pictográfico jeroglífico posee esa flexibilidad, ya que deja a un lado la traducción del mism. Fijándonos solamente en los elementos gráficos, vemos cómo se trata de un sistema en el que imágenes muy simplificadas se disponen de forma yuxtapuesta, al igual que hace Chris Ware en este fragmento de la portada de *ACME Novelty Library* (FIG. 21). Es inevitable relacionar ambas imágenes —sin olvidar sus diferencias obvias—, y observar que esa esquematización del lenguaje egipcio facilita la creación de otras formas narrativas y nutre el lenguaje del cómic.

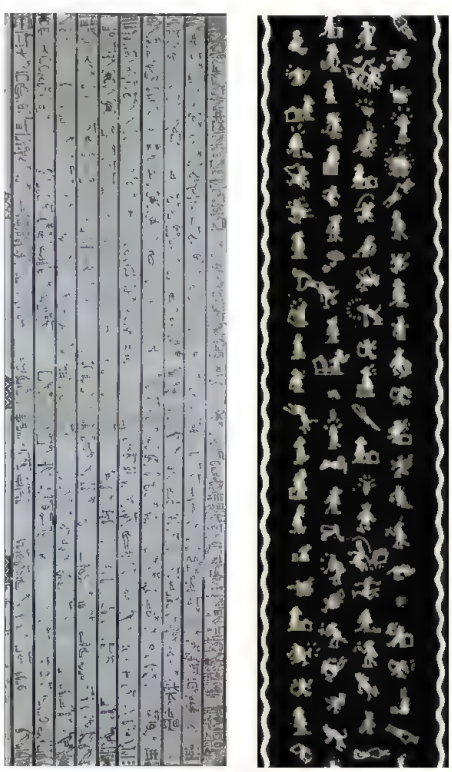


FIG. 21. Fragmento de apertura de la primera hora (izquierda) y portada de *Quimby the Mouse* (derecha). Chris Ware.

De hecho, hay autores como Sergio García que a día de hoy siguen ampliando sus recursos gráficos con elementos que encontramos en estos antiguos textos egipcios.[31] Prácticamente toda la obra de García —desde que comenzó a realizar investigaciones experimentales en el dibujo— es interesante para nuestra investigación; sin embargo, vamos a comenzar hablando de su portada para la revista *The New Yorker* titulada *Modern life* (FIG. 22). En esta obra, vemos cómo la propia distribución de la página atiende a elementos geométricos ortogonales, basados en la perpendicularidad. La estructura base de esta portada tiene como referencia directa el *Brodway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian, que García utiliza para separar las salas del MOMA y generar, así, un mapa del museo. Este punto de vista de nuevo confluye con ese dibujo aspectivo y tiene mucha relación con la forma de representación de los paneles del Amduat, siendo grandes mapas descriptivos que adquieren su sentido espacial por los elementos que se encuentran en su interior.

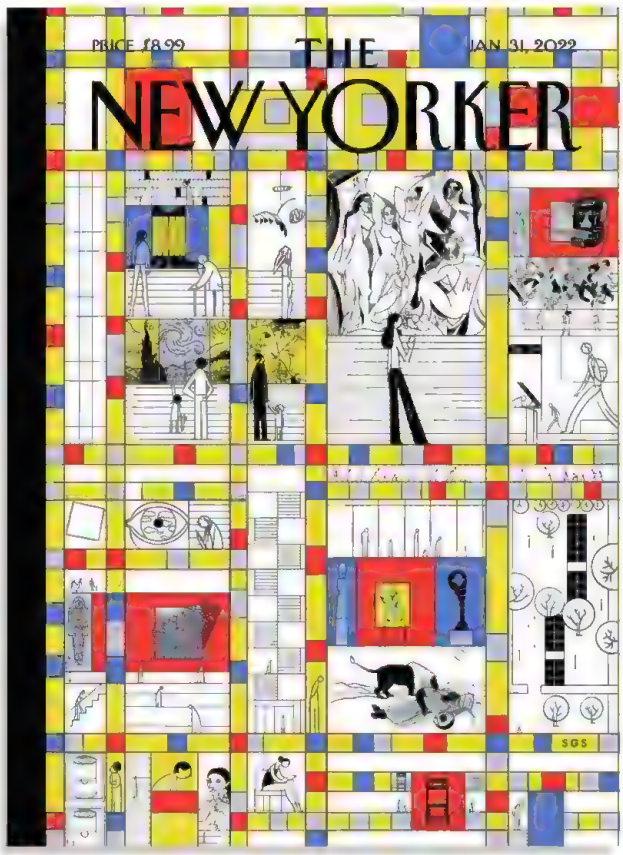


FIG. 22. Sergio García. *Modern life*. Portada New Yorker. 2022. Disponible en: https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2022-01-31

[31] Sardiña, L. *Op. cit.*

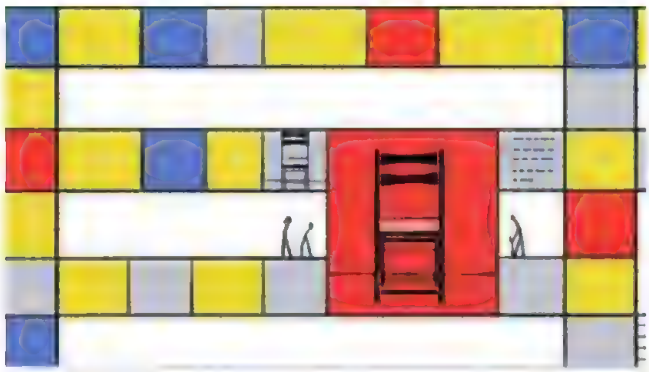


FIG. 23. Sergio García. Fragmento *Modern life.* Portada New Yorker, 2022.

Además de esa estructura, vemos cómo los personajes se mueven en este espacio sobre la línea de base —recurso sobre el nos extenderemos un poco más adelante— y tienen un diseño extremadamente esquematizado en ocasiones (FIG. 23), sin duda, atendiendo en este caso a una intención de despersonalización, esos personajes sin atributos ni elementos concretos podrían ser cualquier persona observando las obras. Sin embargo, el resultado narrativo es igual de eficiente, con esa expresión gráfica mínima.

FIG. 24. Sergio García Sánchez. Fragmento de *New York.* 2019.

Pero sin duda la pieza gráfica que reúne más elementos de la Tumba de Tutmosis III es la obra *New York* del mismo Sergio García (FIG. 24). Creada para abarcar el espacio expositivo del centro José Guerrero de Granada.[32] Esta obra se pensó tomando

[32] Merino, A. et al. *Viñetas desbordadas*. Granada, Publicaciones de la Diputación de Granada, 2019.

como referencia la propia estructura de la tumba y se expuso rodeando las paredes de la sala de exposiciones como los mismos dibujos del Amduat hacen en la cámara funeraria de Tutmosis III.[33] Esto hace que la lectura sea completamente diferente y que el lector deba ir recorriendo físicamente cada panel para completar esa interpretación.

De hecho, García tuvo tan en cuenta la estructura de la tumba que equiparó las cuatro aberturas a las cámaras subsidiarias con los cuatro espacios que podemos ver entre los paneles (FIG. 25).

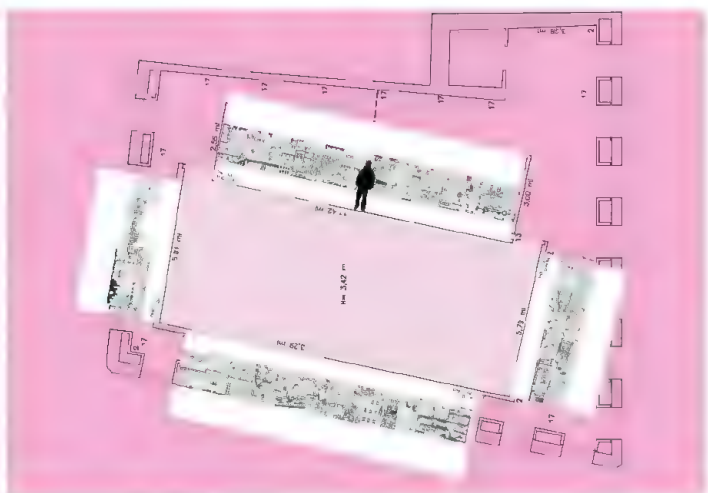


FIG. 25. Sergio García Sánchez. *New York* Vista general de la sala de exposiciones del Centro José Guerrero. Imagen cedida por el autor.

Por otro lado, a nivel formal dentro de estas grandes ilustraciones encontramos recursos gráficos como una fuerte ortogonalidad, que García abstrae para representar la ciudad de Nueva York y sus intrincadas calles. Los personajes se repiten en cada panel como haría Ra en cada hora del Amduat —para dar esa continuidad a la historia a pesar de no encuadrarse dentro de las estructuras tradicionales y utilizando recursos como el dibujo trayecto—,[34] y utilizando objetos a modo de símbolo que de nuevo adquieren esa significación de la parte por el todo. Además, aunque se aleje de ese dibujo extremadamente esquematizado, encontramos recursos como el dibujo aspectivo, en fragmentos como el espacio donde se representa un lago lleno de pequeños barcos, viendo cada elemento desde la perspectiva que más conviene para el entendimiento de la escena.

[33] Peña, M. «Entre la investigación y el arte. (Y todo lo que está en medio)», *en Papeles de Cultura contemporánea*, n.º 22 (2019), p. 140.

[34] García, S. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona, Glénat, 2000, p. 104.

FIG. 26. Sergio García Sánchez. Fragmento de *New York*. 2019.

FIG. 27. Exposición *Viñetas desbordadas* en el Centro José Guerrero. 2019. Recuperado de: https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/las-vinetas-desbordan-el-centro-jose-guerrero

Otros elementos que García rescata del dibujo egipcio es esa utilización majestuosa de la geometría (FIG. 26). El uso de la línea de base sobre la que desarrollar la representación, la combinación entre la horizontalidad de los registros y la verticalidad de los textos, de forma que es abstraída de nuevo y rediseñada para generar nuevos espacios y nuevas dimensiones comunicativas de la historia (FIG. 27). Incluso la posición de los personajes recuerda a esa posición de marcha tan característica del dibujo y el arte egipcio.

Además, en la misma muestra, García colabora con otro importante dibujante del mundo de la historieta: Max.[35] Las aportaciones de Max y Sergio García se complementan perfectamente ya que ambos escogen elementos aislados del Amduat y lo convierten en dos formas de contar radicalmente diferentes, pero que provienen del mismo medio. Max establece una narración con elementos mínimos como una línea de base sobre la que transcurre la acción (FIG. 28): de nuevo, la expresión mínima para contextualizar un espacio, que no tendría sentido ni se comprendería si eliminá-ramos el personaje que la recorre. Ambos elementos simbólicos componen el espacio (FIG. 29) y nos recuerdan a la simpleza de las líneas de la tumba (FIG. 30).

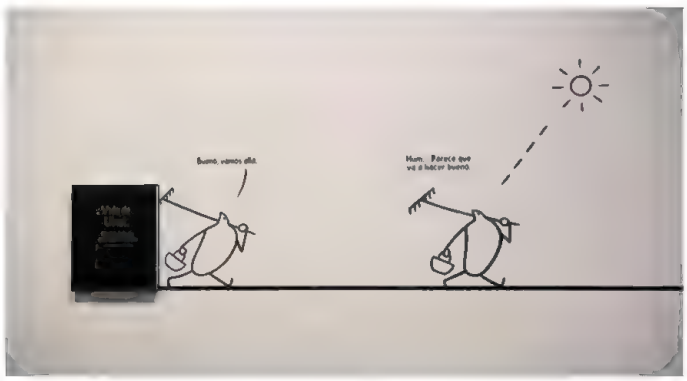


FIG. 28. Fragmento de *La Línea*. Max. 2019.

FIG. 29. Fragmento de *La Línea*. Max. 2019.

[35] Barrionuevo, J. A. «Max y Sergio García: convertir un museo en cómic», en *El Diario* (2019). Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/comic-sergio-garcia-max-granada-cultura-ilustracion_1_2735655.html

Esta obra se trata del ejemplo más completo que tenemos a día de hoy y que mejor ilustra las relaciones que se pueden establecer entre los sistemas de representación del libro del Amduat en la tumba de Tutmosis III y el cómic contemporáneo. Qué elementos y estructuras pueden resultarnos interesantes para posteriormente abstraerlos y utilizarlos para seguir ampliando la capacidad narrativa del lenguaje del cómic.

Esa sería la intención última en este análisis, la lectura, comprensión e interpretación de un texto tan complejo y fascinante como es el Amduat. Además, todos estos sistemas funcionan en su máximo exponente en la tumba de Tutmosis III, un espacio misterioso pero lleno de recursos gráficos excelentes, que aúna muchas formas de contar y que puede enseñarnos que el lenguaje gráfico no tiene límites, relacionando de una manera magistral el espacio y la narración.

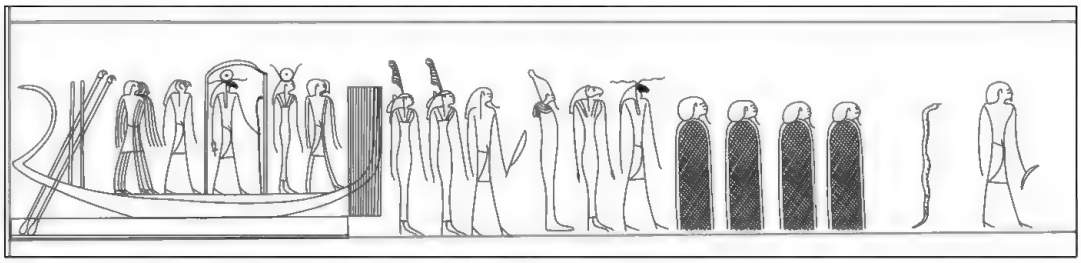


FIG. 30. Texto del Amduat, fragmento de la primera hora. Recurso propio.

Esta relación entre el arte egipcio, el cómic y el dibujo contemporáneo es la base del trabajo y la investigación de dibujantes como Asunción Jódar Minarro (FIG. 31), cuya obra se centra en la observación y reinterpretación de pinturas egipcias y, en general, de las culturas clásicas, y en cómo su forma de dibujar puede nutrir el arte contemporáneo. Participa, además, junto con Sergio García, entre otros artistas, en numerosas investigaciones que basan el estudio del patrimonio como medio para aportar nuevas estrategias narrativas a los lenguajes contemporáneos.

Entender una historia como algo que va mucho más allá de una página nos ayuda a ampliar los límites de la comprensión de la narración gráfica como medio de comunicación. De hecho, es un asunto interesante cómo culturas tan antiguas utilizaban el lenguaje visual siempre para el beneficio de la historia, anteponiendo la comprensión y transmisión de las ideas a cualquier otro elemento. De alguna manera, el lenguaje del cómic es similar. Cada vez cuenta con mayor libertad en su narración y es en esa libertad donde el propio lenguaje sigue nutriéndose y creciendo. Sin duda, en los textos egipcios tenemos una fuente muy inexplorada de recursos y atajos para contar. Es importante entenderlos y asimilarlos para que el cómic siga evolucionando, y sin duda lo hará.

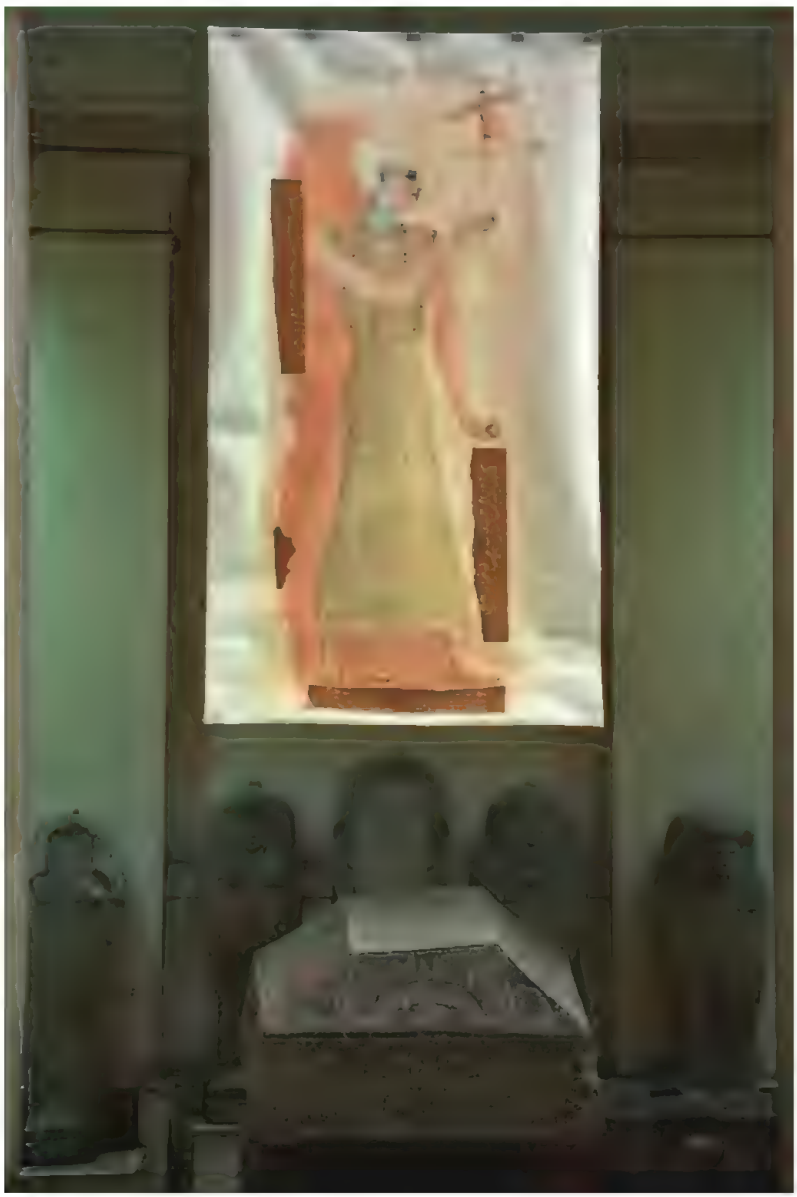


FIG. 31. Asunción Jódar Minarro. *Incantadas: Dioniso azul.* 2011. Disponible en: https://asuncionjodar.es/los-dibujos-del-tiempo/

Bibliografía

Arredondo, S. *La esquemática en el enriquecimiento del cómic: estudio teórico-práctico de las formas narrativas y discursivas*. Universidad de Granada, 2015 [tesis doctoral].

Bartual, R. *Narraciones Gráficas. Del códice medieval al cómic*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2019.

Barrionuevo, J. A. «Max y Sergio García: convertir un museo en cómic», en *El Diario* (2019). Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/comic-sergio-garcia-max-granada-cultura-ilustracion_1_2735655.html

Bonano, M. *La Duat como espacio de una dialéctica para la regeneración*.Universidad Nacional de la Plata, 2014 [tesis doctoral].

Calpurnio. *El bueno de Cuttlas*. Barcelona, Glénat, 2007.

Cervelló, J. *Escrituras, Lengua y Cultura en el Antiguo Egipto*. Bellaterra, Edicions UAB, 2015.

Donadoni, S. *El arte egipcio*. Madrid, Ediciones Istmo, S.A, 2001.

Donadoni, A. M. *El valle de los reyes*. Madrid, CUPSA, 1982

Español, F. *Las claves para entender el arte egipcio*. Barcelona, Ariel, 1989.

Estrada, F. *Entender y amar el arte egipcio*. Barcelona, Crítica, 2012.

García Sánchez, S. *Sinfonía Gráfica.Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona, Glénat, 2000.

Gugel, G. B. *La tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del Sol*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.

Hornung, E. *El uno y los múltiples*. Madrid, Ediciones Trotta, 2016.

— *Egyptian Books of the Afterlife*. New York, Cornell University Press, 1999.

— y Abt, T. *The Egyptian Amduat. The Book of The Hidden Chamber*. Zurich, Living Human Heritage Publications, 2007.

Peña, M. «Entre la investigación y el arte. (Y todo lo que está en medio)», en *Papeles de cultura contemporánea*, n.º 22 (2019), p. 140.

Jódar, A. y Marín Viadel, R. *Las incantadas*. Tesalónica, Museo Arqueológico de Tesalónica, 2013. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/34218

McCloud, S. *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2007.

Merino, A. et al. *Viñetas desbordadas*. Granada, Publicaciones de la Diputación de Granada, 2019.

Richter, B. A. «The Amduat and its Relationship to the Architecture of Early 18th Dynasty Royal Burial Chambers», en *Journal of the American Research Center in Egypt*, n.º 44 (2008), p. 77.

Ware, C. *Quimby the Mouse*. Seattle, Fantagraphics, 2003.

CuCoEntrevista

Entrevista con Mayte Alvarado y Borja González

Por Elisa McCausland y Diego Salgado

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1951

Sin duda, dos de los protagonistas de la temporada 2021/2022 en lo que se refiere al cómic gestado en nuestro país son Mayte Alvarado y Borja González, pareja de vida y vocación que ha publicado en los últimos meses sendos cómics de gran repercusión crítica y popular. A la hora de escribir estas líneas, Mayte ha obtenido con La isla *(Reservoir Books, 2021), que va ya por su segunda edición, el premio Antifaz al mejor cómic nacional del Salón del Cómic de Valencia y el premio ACDCómic al mejor autor emergente, entre otras distinciones. En cuanto a Borja, la publicación en castellano de* Grito nocturno *(Reservoir Books, 2022) también se ha saldado con éxito tras su puesta a la venta el año pasado en Francia, donde su trabajo goza de un culto creciente.*

La isla y *Grito nocturno* representan un punto y seguido en trayectorias marcadas por un amor incondicional hacia el cómic y una experiencia en el medio que va más allá de lo autoral para abarcar lo editorial. Nacidos y afincados en Badajoz, Mayte y Borja comparten una formación autodidacta. En 2012 crean el blog de ilustración y plataforma para fanzines *Los ninjas polacos* (2012), donde ven la luz sus primeros cómics autoeditados. Después se lanzan a la aventura editorial con El verano del cohete (2013-2017), creada junto a Rui Díaz Correia, experiencia que les otorga una perspectiva única sobre los aspectos técnicos, artísticos y económicos que condicionan la creación de un cómic. A fecha de hoy su inquietud por las múltiples facetas del medio se ha trasladado a spiderland/snake (2017-), espacio virtual donde albergan proyectos que no encajan en el perfil de sus actividades más re-

Mayte Alvarado y Borja González. Fotografía de Alberto Palacios

conocidas: «libros, fanzines, webcómics, ediciones limitadas, ilustraciones, arañas y serpientes».

La isla es la primera novela gráfica de Mayte Alvarado. Entre sus obras anteriores figuran *E-19* (2015), *Descalzos: los doce apóstoles de México* (2017), *El lago* (2018) y *Jardín* (2019), singularizadas todas ellas por un estilo plástico y reflexivo de personalidad muy marcada. *Grito nocturno* en cambio es el tercer álbum de Borja tras *La reina orquídea* (2016) y *The Black Holes* (2018) e historietas de extensión más breve como *La boca del lobo* (2012) y *Menneval* (2018). Los cómics de Borja hacen gala de un virtuosismo como dibujante y una sensibilidad neogótica inusuales.

Entre el 5 y el 28 de abril de 2022, es decir, entre la celebración de las ediciones correspondientes de Los Diálogos del Sr. Boliche y el Comic Barcelona —eventos donde ambos estuvieron invitados—, Borja y Mayte nos concedieron una larga entrevista que va más allá de lugares comunes para apelar a sus inquietudes como creadores y trabajadores del cómic y su percepción de factores esenciales del medio como la edición o la divulgación.

I.

Elisa McCausland (EM): La celebración de eventos como Los Diálogos del Sr. Boliche y el Comic Barcelona son una oportunidad idónea para constatar un momento histórico para el medio, dada la proliferación de autores y autoras, su impacto mediático y su proyección internacional. ¿Cómo estáis viviendo el fenómeno a nivel personal, cuáles son vuestros referentes generacionales? ¿Tenéis conciencia de ser parte del fenómeno?

Mayte Alvarado (MA): Estamos desde luego en un momento muy emocionante, es imposible no destacar la calidad de los autores y autoras que están publicando ahora mismo a nivel nacional. Generacionalmente se corresponden además con la época en que nosotros empezamos con el fanzineo, El verano del cohete, etcétera, aunque personalmente me cueste a veces integrarme porque he llegado tarde y me siento a remolque ahora mismo; pienso a veces que, si se me ha hecho hueco, ha sido porque han abierto la senda otros autores españoles. Señalar cuáles de ellos son importantes es difícil porque el nivel general creo que es alto. Ana Galvañ me parece crucial, Lorenzo Montatore, Laura Pérez, Javi de Castro… Todos estos autores han supuesto una revalorización del medio a nivel popular. Cuando yo era joven no era normal encontrar el cómic en determinados ambientes, ni que la gente leyese cómics de una cierta manera.

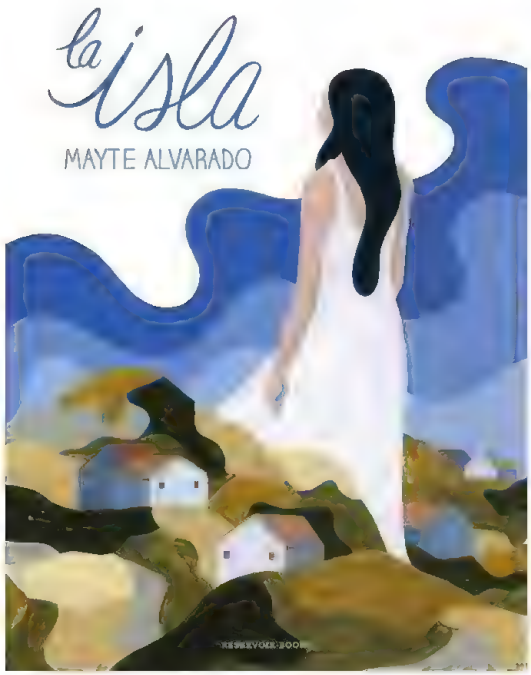
Borja González (BG): Yo vivo este presente del cómic con bastante ilusión y con bastante esperanza. Nos hallamos en un momento fascinante a nivel artístico, la variedad de estilos y temáticas es considerable, me encanta que haya tantos cómics que responden a sensibilidades tan diferentes, tan distintas sin ir más lejos a la mía. Y nos sentimos partícipes de ello, por supuesto, como dice Mayte hablamos de tendencias y movimientos que se dinamizan precisamente cuando nosotros empezamos hace diez años a hacer cosas. Formamos parte de una generación que no pensaba tanto en publicar a través de

editoriales como en la autoedición, con lo que ello implica en términos de libertad de planteamientos. Y los festivales en torno a la autoedición, como el Graf o el Gutter, fueron fundamentales para crear un sentimiento de comunidad y para otorgar a los fanzines que hacíamos otra consideración. A partir de ahí aparecen editoriales adaptadas a este nuevo paradigma, y arriesgan. No solo en lo que se refiere a publicar a determinados autores españoles, traen además del extranjero a un tipo de autor y de autora que desconocíamos, nos abren los ojos a una forma de hacer cómic que no sabíamos que fuese posible. En este sentido, autoras como Ana Galvañ y editoriales como Fulgencio Pimentel, Apa Apa o la desaparecida Dehavilland son fundamentales si queremos entender el atractivo del cómic para una cierta generación.

Diego Salgado (DS): Hay un tema que Elisa y yo exploramos desde hace un tiempo, la relación de los autores y las autoras de cómic actuales con la genealogía del medio. A nivel personal, ¿sentís una imbricación con determinadas corrientes del cómic español producido en el pasado? ¿Cuáles han sido vuestras influencias de infancia y juventud a nivel nacional e internacional? Y, lo más destacable, ¿ha sido el cómic vuestra principal inspiración, o debéis más a expresiones audiovisuales como el cine, la televisión o los videojuegos?

BG: De entrada os puedo decir que mi relación con el cómic nacional que nos precede es nula más allá de lo más comercial, lo que es inevitable que te llegue, los cómics de Bruguera y demás. Cuando a través de mi padre accedo a revistas como *1984* sí descubro cosas de Esteban Maroto, Fernando Fernández, ese tipo de autores, que me llaman más la atención, como por supuesto Richard Corben o Moebius. Pero he de reconocer que tradiciones españolas como el humor gráfico, o la época más dura posterior al derrumbe de las grandes editoriales, en que los autores habían de llamar a las puertas de las editoriales para publicar otro tipo de cómics, a mí se me han escapado. Es cuando ya estoy metido en el mundo del cómic, cuando empiezo a acudir a convenciones y demás, cuando lo descubro. En definitiva, la historia del cómic nacional es una gran desconocida para mí. Vivir en una ciudad pequeña como Badajoz ha tenido que ver por supuesto con ese desconocimiento o conocimiento azaroso del medio, porque los cómics te llegaban de las formas más peregrinas: desde un par de grapas de *Los Cuatro Fantásticos* a los cómics populares que te encontrabas por casa. Por otra parte, para nuestra generación creo como señalas que el audiovisual es esencial. Seguramente, para mi formación lo más importante ha sido disponer a partir de cierto momento en casa de un reproductor de vídeo en mi habitación donde podía ver todo lo que sacaba del videoclub. Yo he tenido temporadas muy largas de no leer cómic, y, sin embargo, el cine siempre ha estado ahí, como lo han estado los videojuegos. Hay gente que a propósito de mis cómics cita el teatro y me sorprende, yo estoy pensando en los videojuegos de *Castlevania*, por ejemplo; en cómo la perspectiva desde la que estás jugando a un videojuego determina una cierta narrativa. En cualquier caso, creo que esa forma de influencia es más determinante a largo plazo que la de

nombres concretos que te puedan haber impactado en uno u otro momento como lector o espectador. Yo podría citar a Mike Mignola como gran influencia junto a Corben, Milo Manara o Moebius, aprendí a dibujar siguiendo el ejemplo de la línea clara, muy definida, de algunos de esos autores. Pero para mí son referencias menos estéticas que técnicas. La referencia estética he de buscarla probablemente en el cine de terror de los noventa, desde David Lynch a cualquier otro director que se te pueda ocurrir. Por no hablar de críticos: Jordi Costa ha sido para mí un referente básico para pensar estéticas.



Portada de *La isla* (2021), de Mayte Alvarado

MA: A nivel personal sí siento cierta imbricación con determinadas corrientes del cómic español publicado en el pasado, aunque tenga que detenerme a pensar en ello porque nunca he sido muy buena para detectar en mí influencias, no es algo que forme parte consciente de mi labor creativa. Aún me cuesta, de hecho, hasta pensar que soy autora de cómic… Daos cuenta de que mis estudios universitarios se corresponden con comunicación audiovisual, por lo que mi concepción de las imágenes ha ido también durante largas épocas de mi vida por lugares, no voy a decir distintos, pero, como mínimo, complementarios al del cómic. Por otra parte, al ser de una ciudad pequeña y haber crecido en ella durante los años noventa, hemos dependido de kioscos y otros medios precarios para hacernos con cómics, con un cómic cualquiera. Por eso la figura de Fermín Solís, con su pequeña tienda de cómics en Cáceres, nos parece fundamental para que los cómics hayan entrado en nuestras vidas de un modo más fructífero, tanto por lo que podíamos adquirir como por la ventana que nos abrió a un tipo de cómic distinto al de kiosco, que por otra parte ha sido esencial para mí. Desde pequeña, las aventuras de Superlópez o Astérix porque me las compraba mi madre, mientras que a través de mi hermano accedí a los superhéroes y, gracias a mis hermanas, a las historias de Esther. Para mí, por tanto, haber estado rodeada de cómics desde mi más tierna infancia ha sido un factor importantísimo para naturalizar el medio. Sobre todo cuando tu círculo juvenil de amistades no lee cómics. Tuve que esperar años hasta poder hablar de ellos fuera del entorno familiar, cuando me descubren a Corto Maltés, por ejemplo. Cosas que llegan en cualquier caso con cuentagotas. Es al conocer a Borja cuando el cómic empieza a ser para mí lo que es ahora.

II.

EM: Volviendo a eventos como Los Diálogos del Sr. Boliche o el Salón del Cómic de Barcelona, son eventos necesarios para los autores, crean comunidad entre vosotros y potencian vuestra relación con los lectores. Pero ¿creéis que constituyen espacios adecuados para abordar todos los temas que os preocupan en relación con el mundo del cómic?

MA: No tengo claro que la gente que acude a un salón del cómic o la presentación de una novela gráfica para escucharnos y que le firmemos un ejemplar esté interesada en los entresijos de la edición, nuestras dificultades económicas a la hora de publicar... Creo que les apetece conocernos y saber cómo hemos realizado nuestras obras y cuáles son nuestras inspiraciones. Por mí parte sí echo de menos a veces participar en mesas redondas y otros escenarios similares, más especializados, donde poder expresar sin tapujos las problemáticas que tenemos como autores.

BG: Después de muchos años os puedo decir que si en una presentación entras en cuestiones muy específicas sobre el medio y nuestra situación en el mismo, la gente se pierde. Otra cosa son los eventos específicos que reúnen a autores con editores y otros profesionales del medio, aunque luego llegues allí y, con la presión del buen rollo, tampoco sientas la confianza suficiente como para sacar a relucir ciertas cosas.

DS: Hay sin embargo temas que darían a los lectores una idea más precisa sobre lo que hacéis e incluso contribuirían a que os valorasen más. Las condiciones en que se realiza un cómic, o los porcentajes de beneficio que obtenéis sobre su precio de venta. Temas de los que depende vuestra supervivencia como autores. Álvaro Pons ha llegado a hablar del presente como una edad de oro para el cómic español en su conjunto y una edad del hielo en lo que se refiere a las condiciones económicas en que trabajan los autores.[1]

BG: A mí lo que me parece de verdad preocupante es que ni siquiera se hable de estos temas que decís entre nosotros, en las sobremesas de los eventos. Hay cierto secretismo entre los autores, quizá por un sentimiento de inseguridad o rivalidad, o porque si revelásemos lo que cobramos la fachada de profesional con que vamos por el mundo se vendría abajo. Hablar de cómic es muy bonito, pero hablar de las condiciones materiales en que se realizan hace que todo se vuelva un espejismo. La relación entre esfuerzo y recompensa es tan desproporcionada que igual a lo que hacemos no se le puede llamar siendo honestos ni trabajo, sino otra cosa. «¿Trabajo, o hago cómics?», es una pregunta que creo todos nos hemos hecho alguna vez frente al tablero de dibujo. Y hacerse esa pregunta muchas mañanas es muy duro, genera inseguridades muy profundas a nivel de proyecto de vida.

MA: Puede que haya cada vez menos secretismo, al menos entre las personas

[1] Pons, Á. «Rediseñar el sector del cómic para que los creadores puedan vivir dignamente de su obra», en Gráffica. (6 de abril de 2022). Disponible en https://graffica.info/es-posible-el-deshielo-por-alvaro-pons/

con las que nosotros tenemos un trato más estrecho. Existe en cualquier caso una conciencia creciente de que hay que cambiar ciertas dinámicas de una vez, desequilibrios entre autores y otros agentes partícipes en la producción de los cómics. Y para eso desde luego hay que empezar por ser francos entre nosotros. Hasta ahora creo que el mundo del cómic era muy individualista debido a nuestra cotidianidad de trabajo y, además, había pocas editoriales, acceder a ellas era complicado y llevarte un encargo suponía pisar a otro. Todos éramos más reservados. Ahora el panorama se ha animado, hay más opciones para publicar, y eso hace que se generen más grietas en el silencio que antes considerábamos normal. Y luego hay otro aspecto fundamental, el de la vergüenza. A veces una se calla lo poco que ha cobrado por un cómic no por secretismo, sino porque le avergüenza la cifra. Es así de duro.

DS: Yo procedo del mundo del cine, más amplio, y me ha sorprendido la proximidad, casi promiscuidad, entre autores, editores y divulgadores en el mundo del cómic, que lleva incluso a cierta confusión entre los papeles y la posición de unos y otros. Si a eso le sumas polémicas inmaduras en redes sociales cada tres semanas que parecen servir, sobre todo, como la espita de una olla a presión, ¿se puede hablar con claridad y tranquilidad de las problemáticas del sector?

BG: En el mundillo del cómic español existe una percepción de igualdad entre todos, nos dediquemos a lo que nos dediquemos, que no responde a la realidad. Tú puedes estar tomándote unas cañas entre autores y editores y todos somos colegas, parece que tuviésemos las mismas preocupaciones y fuésemos en una misma dirección. Pero sentada junto a ti hay gente que gana mucho más por su labor que tú. Ahí se generan tensiones que luego se traducen en polémicas públicas un poco estériles pero que reflejan descontentos profundos. Además, cuando se polemiza es de modo maximalista. Se insiste por ejemplo en que hay que cobrar más, pero yo no creo que la solución a largo plazo sea cobrar un punto arriba o abajo en royalties. Con el modelo establecido de autoría y edición, nada va a cambiar decisivamente. Se considera editorialmente un gran éxito el hecho de que un cómic venda tres mil ejemplares y ya está, seguimos adelante con nuevos títulos que este ya lo hemos amortizado. En esa coyuntura, ganar un 10% o un 12% con cada ejemplar no va a ninguna parte.

MA: Una de las cosas que pasan con la proximidad más o menos real en la comunidad del cómic es que acabas por no tomarte demasiado en serio lo que sucede, pasas un poco. Hay cosas que están mal, las vives en primera persona, pero se habla y se habla hasta llevarnos de modo paradójico al conformismo. Es como si asumiéramos que nada va a cambiar. Al fin y al cabo, somos muchos autores y éxito tienen tres o cuatro, los demás nos vamos a quedar en una media de royalties y ventas más bien discreta. La endogamia en el mundo del cómic que se percibe desde fuera esconde a muchos autores sin proyección pública por voluntad propia o por imposibilidad de visibilizarse en salones y medios. Por otra parte, aunque creo como Borja que existen problemas de base que habrán de afrontarse en un

Portada de *Grito nocturno* (2022), de Borja González

momento u otro caiga quien caiga, algo como los porcentajes sobre los precios de venta de los libros también me parece fundamental que se discuta. Se trata de ampliar la parte que nos corresponde por un trabajo en el que otros actores se están llevando proporcionalmente más, cuando sin nuestra labor no habría nada.

EM: En vuestra perspectiva sobre la situación del medio en nuestro país tiene mucho que ver vuestra dedicación durante unos años a la edición. Hay temas tabú que solo se entienden desde un punto de vista editorial.

BG: Es importante conocer en profundidad cuál es la maquinaria de la industria del cómic y qué podría hacerse para mejorarla. Cuando has estado dentro como autor y como editor, ves que no existen soluciones fáciles. Mayte y yo somos autores. Nuestro trabajo no es distribuir, no es editar, no es llevar una librería. Pero saber cómo funciona cada una de esas partes redunda en la comprensión de por qué nos pasa lo que nos pasa como autores. Publicar menos, por ejemplo, ayudaría a que cada cómic tuviese más alcance, que su promoción estuviese más cuidada. Pero cuando entiendes cómo va esto, ves que no va a pasar. Las editoriales no pueden detenerse, se trata de publicar a muchos autores sacando un poco de cada uno. Para vender cincuenta mil ejemplares de un cómic se puede apostar por unas cuantas obras y trabajar a fondo su promoción, o se pueden publicar muchas obras y confiar en que la suerte o determinados factores convertirán una de ellas en un éxito. Ahora mismo ese es el modelo, y parece que funciona. Veo difícil que haya cambios.

MA: Los autores hemos vivido como una oportunidad el hecho de publicar, todos queremos que nos publiquen y todos tenemos derecho a publicar. Pero con el tiempo te das cuenta de que igual era una perspectiva equivocada. Es relativamente fácil publicar un cómic ahora mismo, pero, ¿qué significa eso para el medio? ¿Qué significa para tus posibilidades de desarrollar una carrera profesional como autor o autora? Lo que parecía una oportunidad de pronto se vuelve algo parecido a una trampa, porque ha despertado en ti unas expectativas que ni la editorial ni el mercado van a satisfacer. Cuando se te pasa el subidón de haber publicado, te das cuenta de que te has abocado a una condición de precariado, pero como estás haciendo lo que te gusta tiras hacia delante. Esto es difícil que cambie y, si sucede, no será en favor del autor sino porque beneficie a otros factores de la ecuación.

BG: Y hablar de precariado ya es mucho, Mayte, es dar una carta de naturaleza como trabajo a lo que hacemos que no sé si tiene. Si un editor no llega a fin de mes es porque su labor editorial está pasando por un bache. Si un autor no llega a fin de mes es porque el salario que entra en casa por otro trabajo está fallando; la dedicación al cómic tiene una importancia relativa en la ecuación. Tenemos interiorizado que del cómic es muy complicado vivir, lo que supone un desgaste fuerte de pensamiento y energías, y el miedo a tener que dejarlo algún día. Para persistir trabajas en cosas que, si eres afortunado, tienen relación con el dibujo. Yo trato de ceñirme en los encargos a lo que implica en espíritu ser un autor de cómic. Pero es un idealismo que yo me puedo permitir,

para otros muchos ni siquiera es factible, al menos en España.

EM: En España, hay que subrayarlo. Por eso cada vez más autores y autoras trabajan para otros mercados.

BG: Claro, para industrias potentes, cuyos adelantos son más suculentos. Ojo, en España las editoriales tienen a veces dinero también, pero para lo que les conviene. Pero en Francia, pongo mi ejemplo personal, hay una industria lo bastante saneada como para que publicar allí me situé al menos en la posición laboral de precariado, que ya es mucho: me permite sobrevivir durante el periodo de elaboración de un cómic, que puede llevar año y medio o dos años. Digamos que llego a ser mileurista. Un paraíso, en comparación con nuestro país.

EM: ¿Cómo veis avances normativos como el Estatuto del Artista, la organización creciente de los autores en movimientos asociativos o la coordinación a la hora de exigir una distribución más equitativa de los beneficios por libro editado? A veces parece que no hubiese demasiado interés por parte de los propios autores en estas iniciativas.

MA: Soy la primera en reconocerme perezosa a la hora de informarme sobre ello. Nos falta cultura participativa. Trabajar desde casa, en soledad o en pareja, distorsiona tu punto de vista sobre este tipo de propuestas, las ves lejanas. Creo que las cosas también están cambiando en ese sentido, que nos estamos poniendo las pilas.

BG: A mí este tipo de iniciativas me ilusionan, creo que son positivas. A través de ciertas normativas y del asociacionismo vamos a poder compartir muchos más conocimientos sobre aspectos creativos y económicos. Confío en que nos dé fuerza en temas tan básicos como la firma de un contrato, qué implica para el autor, etcétera. Como os decía, soy más pesimista en lo que respecta a cuestiones estructurales de mayor calado.

III.

DS: Otro aspecto que a nosotros nos parece fundamental a la hora de dar más visibilidad y poder al cómic y sus autores es el crítico y ensayístico. ¿Qué opináis de la escena divulgativa como factor enriquecedor para el medio? Nosotros creemos que también conviene dinamizarla, es negativo para el cómic español que no existan debates de tipo estético en los que pueda participar el aficionado. El silencio, el asentimiento a todo, contribuye a dar una imagen de opacidad, de autocomplacencia. Como suele decir Elisa, la confusión premeditada entre crítica, divulgación y prescripción es absoluta.

MA: Creo que las dinámicas aceleradas del cómic, la salida compulsiva de títulos, hace que se haya normalizado el sacar en redes sociales la portada del cómic en cuestión y/o un breve comentario laudatorio, y a otra cosa. Que hace falta más crítica está claro, pero tampoco sé muy bien en qué espacios se podría desarrollar como algo diario o semanal, más allá de medios especializados con una periodicidad menos frecuente. La pregunta de por qué la crítica no quiere hacer crítica en realidad deberíais responderla vosotros, porque si se dice que todo lo que se pu-

blica está muy bien y se pasa a otra cosa igual los que estáis perdiendo credibilidad sois vosotros. Por otra parte, como autora no voy a negar que la crítica que echamos a faltar me da miedo. Puede que aprendas mucho de ella pero, si te dan un palo, pues te va a doler y lo vas a considerar injusto, incluso si ese palo puede ayudarte a ser menos autocomplaciente.

BG: A mí me choca, la verdad, que no exista más crítica. A veces se echa de menos, tanto como lector que quiere profundizar en lo que lee como a la hora de que, como autor, alguien se acerque a tu obra con argumentos de peso. Puede que la velocidad de consumo sea, como dice Mayte, determinante para que no haya ahora mismo a nivel generalista más que apreciaciones apresuradas y que no den a nadie quebraderos de cabeza. Desde luego, ni a las editoriales ni a la mayor parte de los autores les interesa que surja una crítica de cómic reposada, elaborada con tiempo, que salga incluso cuando el libro no es novedad. Nadie quiere arriesgarse a que se lean valoraciones que relativizan o niegan el

Fragmento de *La isla* (2021), de Mayte Alvarado

valor de una obra. Más cuando en este mundillo nos conocemos todos y todo se sostiene sobre andamiajes muy frágiles. Que la crítica es necesaria está claro. Los motivos para que no exista también creo que están claros.

EM: Puede que el mundillo del cómic realizado en nuestro país sea joven aún, y haya de acostumbrarse a debates adultos que a lo mejor redundaban en un mayor eco entre posibles lectores. Hoy por hoy se pasa de ignorar o del comentario crítico en privado a una adulación pública desproporcionada, que incluye en el caso de las autoras el paternalismo y la condescendencia. No hay términos medios ni un diálogo real entre vosotros y nosotros.

BG: En relación con eso que apuntas, mi diálogo con los lectores no suele pasar de que me lean y asistan a mis presentaciones. No tengo más *feedback* de ningún tipo con ellos, salvo expresiones de agradecimiento y comentarios amables en las firmas. Creo que la crítica sí puede ser una buena intermediaria en ese aspecto entre autor y lector. Cuando yo empecé a dibujar, estaba muy seguro de lo que quería hacer con cada cómic. Según he avanzado siento más dudas y, además, echo la vista atrás y en obras anteriores veo cosas que no había percibido ni querido hacer cuando los elaboraba, y que sin embargo están ahí. Es decir, una cosa es lo que quieres hacer con un cómic, y otra lo que haces, que puede ser distinto pero también interesante, y a veces alguien te lo tiene que señalar. De esas disparidades entre la propia percepción y la ajena aprendes, creo que te hace mejor autor porque te enseña a ver desde otras perspectivas tu trabajo y a pensar tus modos de expresarte. La crítica juega ahí un papel crucial.

IV.

DS: Me parece sin ir más lejos que en el caso de vuestra obra un abordaje analítico es fundamental. A diferencia de otros cómics en los que el medio es una excusa para que el autor o autora ponga de manifiesto algo que le preocupa o, como se suele decir, «narre una historia», *La isla* y *Grito Nocturno* son trabajos absolutamente formalistas. Es muy difícil explicar de qué tratan o que habéis pretendido hacer con ellos si no es recurriendo a sus propias imágenes. Se aprecia con claridad en ambos cómics que hay un experimento en marcha. La obra trasciende como decía Borja vuestras pretensiones para devenir un artefacto expresivo casi mágico, una invocación de resultados imprevisibles.

BG: Hay muchos factores que contribuyen a que la ilusión de control autoral que tiene el artista sobre su obra salte por los aires. Para empezar, nosotros trabajamos en el ordenador y sobre una estructura de página. Si ni siquiera con el pdf completo tienes idea de cómo va a ser el cómic impreso y, por tanto, qué va a transmitir exactamente, imagínate página a página en una pantalla. A ambos nos gusta trabajar además sin *storyboards* cerrados. Yo tengo una idea general de dónde quiero ir pero las viñetas que vas concretando te van diciendo cosas, te llevan por direcciones inesperadas. Entiendo y me gusta que haya gente que juegue con el medio como apuntabas, con despreocupación, para transmitir con inmediatez, pero

para mí es una cuestión de formas, líneas y ritmos visuales y emocionales. Mayte y yo hemos hablado muchas veces de que los cómics se te aparecen en la mente, como imágenes que te permiten decir «lo veo» aunque aún no sepas siquiera de qué va a tratar. Eso no es importante porque, en realidad, lo que vas a hacer es trasladar la visión que has tenido a un argumento. Yo parto de esas visiones difusas, abstractas, y, al mismo tiempo, es curioso, tengo la intuición práctica hasta del número de páginas que va a tener el libro, la paleta de colores que voy a emplear y la sensación que deseo transmitir. Luego dedico todo el tiempo del mundo a la composición de página, la disposición de las viñetas y el ritmo de lectura. Lo que menos me importa es qué voy a contar, y me gusta esa incertidumbre, creo que partir de ideas muy claras quita sentido a lo que haces. Y cuando hago hincapié en aspectos narrativos es para sembrar incertidumbre en el lector, subvertir sus expectativas. Me gusta jugar con la sugerencia y lo que se espera de ella, que el misterio prenda en el lector durante toda la lectura sin dejar de ser nunca eso, un misterio. En el caso de Mayte, la preocupación por las formas creo que es aún más absoluta.

MA: Sí, para mí las formas de *La isla* son lo que te voy a contar, son su argumento principal. Me interesa la estructura del cómic y cómo va a ser el proceso de su lectura. Leer un cómic parece un acto muy sencillo pero está sujeto en realidad a muchos factores de percepción y comprensión de las imágenes. Una historia bien contada la disfruto, pero como autora voy más en la dirección de descubrir y descubrirme qué impulsos y qué formas han desembocado en esa historia. Me sorprende cuando alguien me dice que *La isla* es un cómic sencillo de leer. Entiendo qué se quiere decir con ello, pero esa sencillez procede de un trabajo con las capas de las formas y los sentidos que lleva mucho trabajo.

EM: En *La isla* todo emana de la disposición del dibujo, la cadencia, el color. Tanto tu obra como *Grito nocturno* tienen un ritmo musical de lectura, podría decirse que son bailes, una experiencia inmersiva. Os movéis a un nivel hasta cierto punto onírico e incluso poético, con sus rimas, aliteraciones y asonancias. No es de extrañar que a veces os hagan unas preguntas muy literales sobre vuestros cómics: «¿esa isla existe?», «¿alguna vez has tenido un encuentro tan extraño?».

MA: Esa búsqueda de la literalidad creo que responde a la necesidad de un ancla por parte del lector y el entrevistador, una manera de agarrarse a algo concreto para no perderse en una experiencia que no da muchas pistas sobre su sentido último. Siempre hemos tendido a no dar explicaciones en las viñetas y creo que vamos a más con el tiempo. Nos gusta primar el ambiente, no definir demasiado ni a nivel narrativo ni de concreción espacio-temporal. Es un interés creativo compartido, vemos el cómic de una manera similar. A partir de esa similitud en los planteamientos nuestros cómics no se parecen demasiado, nadie podría decir que corresponden a personas que hacen una vida en común. Se parecen en el motor que los mueve. La sensibilidad y el estilo de cada cual van después por libre.

V.

EM: Como editores antes y ahora como autores a tiempo completo, estáis afincados en Badajoz. ¿Qué perspectiva os ofrece el mundo del cómic desde allí? Puede parecer que en tiempos de hiperconexión virtual generalizada no tiene importancia residir en los márgenes, pero habéis llegado a bromear en ocasiones con la idea de crear una Liga de Autores Periféricos para unir fuerzas quienes estáis fuera del circuito Madrid-Barcelona-Valencia.

MA: El aislamiento respecto del cogollo de las cosas te hace sentir insegura. No estás en los sitios donde se supone que se cuecen los proyectos, piensas que puedes perder oportunidades, cuesta conocer el trabajo de otros compañeros. Asistir a salones y eventos similares me ha servido en ese aspecto para quitarme muchas ideas preconcebidas de la cabeza y ver de primera mano que se hacen cosas por ahí muy diferentes a aquellas a las que estás acostumbrada. También hay que decir que, ante ciertas dinámicas del mundo del cómic, con el tiempo hemos encontrado cierta satisfacción en ser autores periféricos y, gracias a ello, hemos estrechado además lazos con otra gente que, pese a su carácter tan periférico como el nuestro, constituye parte importante del medio.

Página de *Grito nocturno* (2022), de Borja González

DS: Hoy por hoy, y no solo en el ámbito del cómic, se diría que debemos estar conectados presencial y virtualmente todo el tiempo a todo lo que sucede. Algunos autores parecen más bien *influencers*, como si tuviesen miedo a ser olvidados porque entre un cómic y otro igual pasan dos años y, en ese intervalo, creen que pueden verse abocados a la invisibilidad.

BG: Lo que está claro es que, para que te conozcan y para conocer, tienes que moverte. Para que la gente conociese nuestra editorial, El verano del cohete, hace diez años, no nos quedó otra que llenar cajas con nuestros cómics, viajar, y participar en salones de edición independiente y demás. Así estableces una red, amistades, piensas mucho mejor el cómic como medio. Eso sí, por mucho que publiques y por mucho que te muevas, sigues siendo periférico, es algo casi existencial. Hasta hace nada no se nos invitaba a mesas redondas, exposiciones… no existíamos. Yo he llegado a estar nominado a los premios de un salón de cómic, y que su organización se olvidase de invitarme. En cuanto

a las redes sociales, mantenemos un perfil bajo más que nada porque la carga de trabajo hace que pasen a un segundo plano.

DS: En ese aspecto, está muy bonito hablar de cómics, hacer del cómic una suerte de mantequilla social y cultural, pero detrás de su creación hay personas que dedican muchas horas en soledad a hacerlos, cuya vida son esas viñetas en marcha. Contadnos sobre la cotidianidad del autor, la persona que hace cómics.

MA: Es una cotidianidad sin demasiado glamour. Borja y yo tenemos hábitos diferentes a la hora de dibujar. Ambos nos levantamos temprano, cada día le toca a uno preparar el café, y comemos temprano, suele preparar la comida Borja. Pero yo soy más irregular que él, hay días que me cunde mucho la jornada y otros muy poco. Borja cumple rigurosamente sus horarios, trabaja incluso después de comer, algo que me parece inconcebible. Después, cenamos y vemos algo, lo normal, y vuelta a empezar al día siguiente. En cualquier caso, pasamos mucho tiempo en casa, ¡ha habido épocas en que hacer la compra lo considerábamos salir!

BG: Sí, echamos muchas horas en casa aunque, si la jornada ha ido como pensaba, yo puedo cortar el trabajo a las cinco de la tarde sin problemas, igual estiro hasta las siete si no he llegado, pero me gusta acabar temprano y tener la tarde libre. También procuro por todos los medios no trabajar los fines de semana, algo a veces inevitable pero que en otras etapas de nuestra vida era lo habitual por ansiedad, por inexperiencia, por miedo a no llegar a fin de mes. Echábamos jornadas completas de trabajo de lunes a domingo. Cuando empecé a colaborar con Dargaud me dije a mí mismo que necesitaba una jornada de trabajo normal, de lunes a viernes, más tiempo iba a ser contraproducente. Sé que estos próximos meses, por ejemplo, voy a tener que aumentar el número de horas de trabajo, pero soy consciente de que es algo excepcional que dejaré a un lado en cuanto pueda. Ese es nuestro día a día.

EM: Para concluir, ¿cómo lleváis la transición desde una vocación por el cómic vivida desde el *fanzineo* y la autoedición, a una actividad más o menos profesionalizada, por muchos peros que queramos ponerle, que en cierto modo os ata a la mesa de dibujo y os ha convertido en engranajes de una industria?

BG: En el periodo entre que terminé *The Black Holes* y su publicación, estuve a punto de dejar el cómic. Tenía otro trabajo totalmente ajeno al medio, editar y dibujar lo tenía que hacer en mi tiempo libre y la presión era insoportable. Afortunadamente *The Black Holes* funcionó, gané dinero con la venta del cómic en Francia, y tomé la decisión de dedicarme en exclusiva a dibujar. Tengo claro que quiero hacer cómics toda mi vida, así que, aunque me siento frustrado con muchas facetas de este mundo, no puedo estar más contento de poder dedicarme a ello y no me arrepiento de haber entrado en esa rueda que apuntabas. Sí es cierto que echo de menos cosas, como hacer en cada momento lo que me apetezca en relación con el cómic, tener más tiempo libre para ello. No tanto para descansar como para dedicarme a proyectos particulares, ideas que van surgiendo. Nada más terminar

Grito nocturno tuve que ponerme con el siguiente álbum, y los ratos que tengo libres son para encargos: portadas de libros, etcétera. Pero tanta actividad tiene que ver sobre todo con la precariedad. Con más ingresos, podría tomarme un respiro.

MA: En mi caso, no me siento del todo atada al cómic puesto que el medio no me da de comer, más aún, nunca sé si va a haber otro cómic después del último. A veces pienso que la vida da muchas vueltas, quién sabe si algún día no tendré que dejarlo. En cualquier caso no echo para nada de menos el pasado, no me apetece nada pensar en el trabajo que yo también tenía aparte de dibujar. Lo hemos apostado todo al cómic y, por ahora, no puede decirse que vayamos ganando pero sí que disfrutamos muchísimo de jugar.

Entrevista con Latino Imparato

Por Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1953

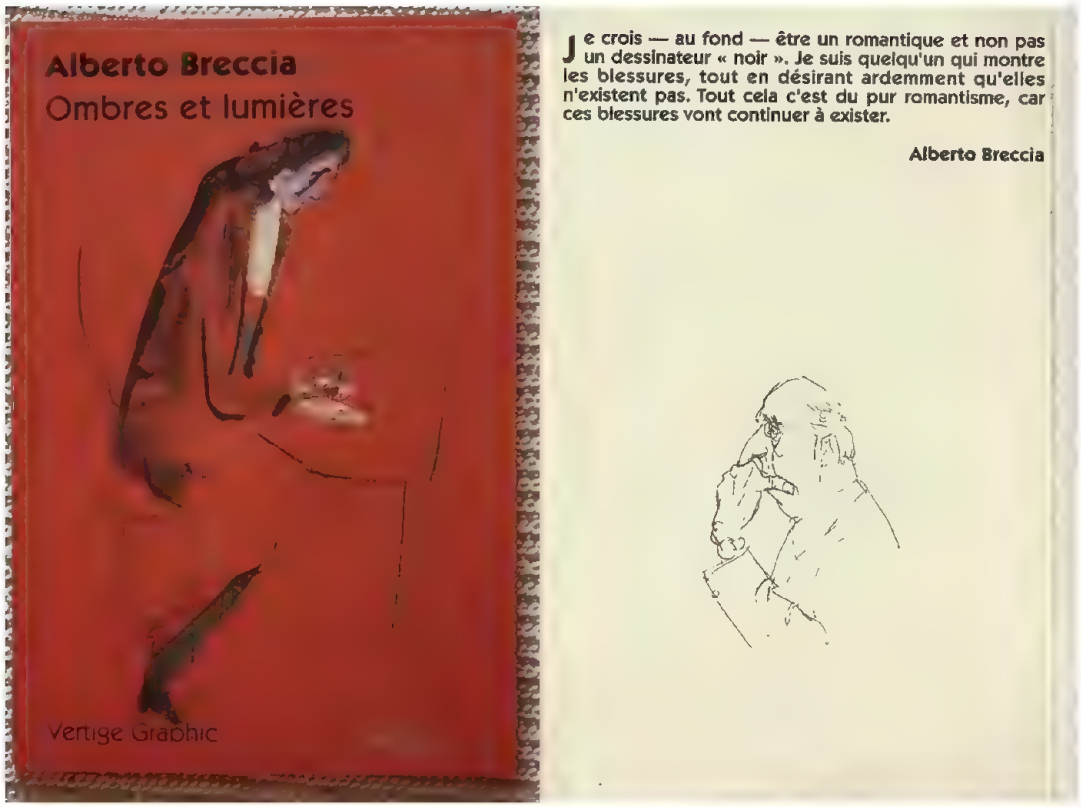
Latino Imparato, veneciano de nacimiento y residente en Francia desde la década de 1980, se ha dedicado principalmente a la edición y traducción de cómic. Durante su trayecto en el oficio, conoció a dos figuras principales de la historia del cómic que le marcarían un camino a seguir: Alberto Breccia (Montevideo, 1919 – Buenos Aires, 1993) y Hugo Pratt (Rímini, 1927 – Pully, 1995). Su trabajo como editor así lo prueba, en especial con su libro Ombres et Lumières *(Luces y Sombras, Vertige Graphic, 1992), una serie de conversaciones con Alberto Breccia publicada poco antes de la muerte del dibujante. En dos sesiones virtuales, pudimos conversar con él desde su nueva residencia en Tarnac, en la campiña francesa de la región de Occitania. Desde allí dirige su proyecto editorial Rackham (https://www.editions-rackham.com/). Aquí repasamos su historia, su visión del campo de la BD pasada y actual, sus críticas a la concentración de los grandes grupos editoriales y, por supuesto, sus aventuras junto a Breccia y Pratt.*

Pablo Turnes (PT): Nos interesaba hablar con usted, pero al mismo tiempo también queríamos tratar de evitar las preguntas que ya le han hecho tantas veces.

Latino Imparato (LI): Sí, pero las respuestas pueden no ser las mismas [risas].

PT: También puede suceder, pero digo, como siempre habla de Breccia, sobre su obra, un poco sobre Muñoz, a nosotros nos interesaba más preguntarle a usted, su retrospectiva respecto de la industria editorial, pero también sobre su actualidad.

LI: Sí, pero sepan que es una cosa que es mucho más larga, o sea, yo y Alexandre [Balcaen] hemos hablado de estas cosas, pero hay otras editoriales, más que todo editoriales independientes, que se han trasladado fuera de París. Antes todo el mundo estaba concentrado ahí por razones obvias, pero en los últimos años, mismo antes que se produjera todo el quilombo [problema] del COVID, había una necesidad de cambiar. Yo nací en el campo, entonces, para mí, la ciudad siempre ha sido un esfuerzo enorme porque es un ambiente que no me pertenece, que no entiendo, que me molesta y si lo hacía, lo hacía por obligación. Desde que pude vine aquí. Después hay otras razones, razones profesionales porque, claro, en Francia vivir en el campo, fuera de grandes ciudades te sale mucho más barato, la vida es otra cosa, París es una trampa en el sentido de que todo está muy caro, los alquileres, por ejemplo, lo cual para una editorial es un gasto bastante importante. Aquí los alquileres están a menos de un cuarto por la misma superficie, entonces hay ventajas concretas muy rápidas. Y, después, también, para salir un poco del ambiente muy cerrado que es el ambiente de la edición, de la historieta, el ambiente mediático que es una burbuja bastante cerrada y al final un poco tóxica. Para vivir el oficio de otra manera, más conectado con la gente porque, si no, terminás para ver siempre las mismas personas que


Alberto Breccia
Ombres et lumières
Vertige Graphic
Je crois — au fond — être un romantique et non pas un dessinateur « noir ». Je suis quelqu'un qui montre les blessures, tout en désirant ardemment qu'elles n'existent pas. Tout cela c'est du pur romantisme, car ces blessures vont continuer à exister.
Alberto Breccia

Cubierta de *Ombres et Lumières*. Vertige Graphic, 1992.

hablan siempre las mismas cosas, que se cruzan entre ellos todo el tiempo y es algo agotante y te falta el aire. Yo empecé en 1985, entonces, bueno, conozco muy bien el ambiente y al final me aburrió [risas].

Amadeo Gandolfo (AG): Ya que mencionó que usted comenzó en 1985, esto es algo que particularmente me interesa a mí, pero supongo que a Pablo también, que es la cuestión de todos los otros actores que son necesarios para poder hacer historietas, que van más allá simplemente del autor.

LI: ¿Para poder dibujarla o publicarla?

AG: Publicarla. Entonces, mi pregunta, que es muy sencilla: ¿por qué usted decide o la vida lo lleva a devenir editor de historietas, esa labor tan particular?

LI: Esa es una respuesta que nos va a conectar con el otro tema de la entrevista. Yo siempre he leído historietas, siempre, desde niño tenía gran pasión por ella, pero siempre he sido un lector cualquiera. Las cosas cambiaron cuando conocí a don Alberto [Breccia]. Yo lo conocí como fan, nuestro primer encuentro fue así, era la época en que Glénat, aquí [en Francia], había publicado la primera edición de *Perramus*. Glénat había organizado una presentación en una librería, en París, de propiedad del mismo editor, y recibí una invitación. Voy a esta presentación y veo un montón de gente tomando champaña —en la época se ha-

cían todavía estas cosas— y, en un rincón, sentado en una silla, parado, con un vaso en la mano, don Alberto. Y claro, uno lo conoce, porque la cara de Alberto es inconfundible, entonces me acerqué como se puede acercar cualquier fan y le dije: «Maestro, encantado de conocerlo, yo he leído todo lo que salió en Europa de sus trabajos, tengo una enorme admiración por lo que hace» y bueno, empezamos a hablar y nos encontramos de nuevo el día después, porque en la época trabajaba en una librería en París, y la idea, que surgió en una noche, fue de hacerle una muestra de originales. Y bueno, él llegó muy desconfiado [risas]. Pero después me explicó que con esta historia de las muestras le habían afanado [robado] un montón de páginas. Vino con Víctor de la Fuente, el dibujante, que era su gran amigo, porque dice: «A lo mejor Víctor entiende francés y si hay trampas y cosas me lo puede decir», y empezó así. Y luego, bueno, con los años empezamos a escribirnos, en la época no había internet, entonces nos escribíamos cartas que demoraban casi un mes para llegar de París a Haedo [en la provincia de Buenos Aires], y fax, yo tengo una pila así de faxes de Alberto intercambiados en esa época.

Quiero decir que el encuentro con don Alberto, para mí, ha sido la cosa que me cambió un poco de perspectiva, o sea, de simple fan empecé, y él me enseñó, lo que es efectivamente la historieta, lo que es el lenguaje y cómo se puede ver si una historieta está bien o está mal, si un dibujo está bien o está mal. Ha sido, desde este punto de vista, mi maestro, junto con José Muñoz, que conocí poco antes y también, hablando con él, cambió completamente mi visión de la cosa y me sentí casi, bueno,

Cubierta de *Mort Cinder. La tour de Babel* de Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia. Vertige Graphic, 2000.

con las herramientas para editar. Y no es casual que el primer libro que he publicado es una historia de Alberto Breccia y otra historia de José Muñoz, es como una especie de bendición que le dieron los dos a una carrera [risas].

PT: Breccia, sobre todo los últimos años, estaba muy enojado con la figura del editor, de los editores de historietas en general. Decía que siempre apostaban a lo fácil, a lo comercial, que no tomaban riesgos y eso lo que hacía era estancar a la historieta en vez de llevarla a ciertos límites.

LI: Claro, los dos han tenido unas relaciones espantosas con las editoriales, y estamos hablando de las editoriales grandes, editoriales industriales. Bueno, en

la época no eran nada respecto a lo que son hoy, eso hay que decirlo. A Alberto le cerraron las puertas de las editoriales francesas, por ejemplo, es una particularidad francesa, ¿eh?, porque lo que pasaba en Italia o lo que pasaba en España era otra cosa. En España, en Italia, ninguno de los dos tuvo problemas muy gordos en hacerse publicar. El problema era otro; el problema era que la estructura general de la edición de historietas en Italia y en España era bastante… ¿Cómo puedo decirlo? No había la estructura comercial, no había las doscientas y pico de librerías especializadas en historieta que hay en Francia, las editoriales no eran editoriales sólidas, no tenían recursos, surgían y morían, a veces, en el espacio de un año. Y los problemas… bueno, lo publicaban, después, si hablamos de España o de Italia, el problema quizás era hacerse pagar, no tanto que lo publiquen, ¿no? En Francia era distinto porque en Francia había todo esto, pero había también una concepción de la historieta muy centrada en el estilo, en la historia de la historieta francesa. Los franceses tienen una cosa muy especial, bueno, otros pueblos también, que piensan que cuando hacen una cosa la hacen mejor que los demás, entonces miraban con una cierta, ¿cómo decirlo?, una mirada un poco fría, porque no se parecía a lo que ellos hacían. Entonces, cuando Alberto presentaba cosas como el *Informe sobre ciegos*, por ejemplo, su última historieta…Yo me acuerdo porque estaba, él llegaba de Madrid, porque él arreglaba la cosa para hacer una vez por año una especie de gira Madrid-París-Milán o Madrid-Milán-París. Porque en la época, como no había internet, como no había escáner, estas cosas, los dibujantes viajaban con los originales, Alberto tenía una… yo le llamaba el maletín, en realidad era una valija [maleta] enorme en la cual tenía cuatro cosas y como veinte kilos de páginas de historietas, porque se mostraban las páginas. Llega a París y yo le arreglo una cita con una editorial importante en la época que era Casterman, que además era la editorial que publicaba a José Muñoz. Yo conocía al otro tipo, muy bien, era el director general. Vamos con una caja de cartón con todas las páginas adentro, entonces nos reciben muy amablemente, siempre las frases de circunstancia: «Maestro, por aquí»; «Maestro, por allá»; «Nos encanta lo que hace». Y llega el momento de mostrar el trabajo, yo tenía la caja en la mano, la pongo en la mesa, saco la tapa y los dos vieron la primera página y, les juro, hicieron un salto para atrás como si hubieran visto el diablo. Con Alberto intercambiamos una mirada muy rápida, porque los dos… bueno, no hacía falta que nos explicáramos lo que estaba pasando, él mismo, que no entendía una palabra de francés, eso lo había entendido perfectamente. Y ahí empezó un momento bastante penoso en el cual los dos no sabían cómo decir que no y, al final, con una frase súper enrollada dijeron que no lo podían publicar, no que no querían, que no lo podían publicar. Y claro, porque uno mira, estábamos en 1991, uno toma la página del *Informe*… El lenguaje, la estética no correspondían en absoluto a lo que era considerado como normal en la época. El caso de José [Muñoz] es otro, después de publicar tantos libros el problema era muy simple: que un editor no publica un autor que no vende y, a pesar de todas las críticas enormes que el trabajo de José, de Carlitos Sampayo tuvieron antes, las ventas no estaban en el nivel que la editorial consi-

deraba apropiado. Claro, yo me di cuenta, yo soy italiano, llego a Francia y me doy cuenta de entrada que, por la historieta, con los franceses no tengo la misma referencia y es el país de al lado imagínense toda la historia de la historieta argentina, todo lo que ha pasado. Claro, cuando uno empieza a ver la cosa se da cuenta dónde está el problema: aquí hay una estética que no tiene nada que ver. Y hoy menos, porque mismo en la historieta hay una forma de globalización, pero en la época las cosas estaban muy marcadas y no había puntos de contacto. Y al final, por ejemplo, *Informe* lo publiqué yo porque nadie quiso publicarlo.

AG: En ese sentido, a nosotros nos interesa preguntarle sobre esta diferencia entre lo que eran la industria italiana y la industria francesa de historietas y habiendo usted crecido en Italia, qué diferencias encontraba en esa especie de pasaje de antorcha que a veces pareciera que sucede: la historieta italiana, años cincuenta, años sesenta, setenta inclusive, tiene momentos de muchísima creatividad, pero luego queda un poco en segundo plano frente a la francesa. Quería preguntarle cómo vivió usted ese momento de transición.

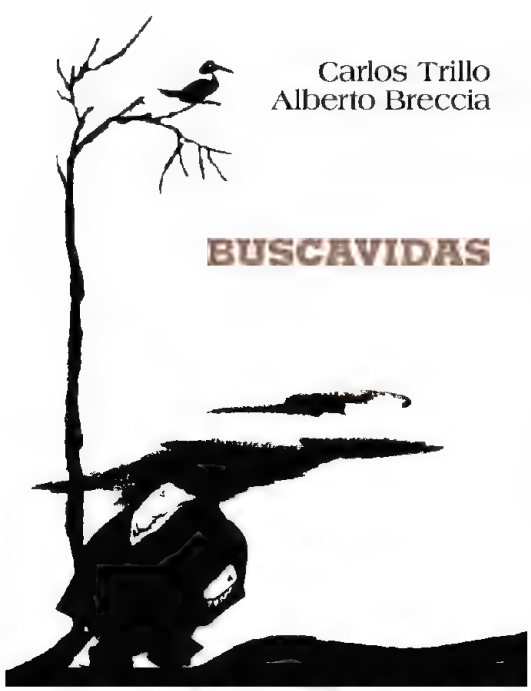


FIG. 3. Cubierta de *Buscavidas* de Carlos Trillo y José Muñoz. Rackham, 2019.

L I: Yo no lo sé, lo que opino es que los autores italianos siempre tuvieron cierta creatividad en un marco completamente distinto, como les decía, porque Italia estaba —está todavía— totalmente colonizada por unos géneros muy particulares como son el cómic americano y el manga japonés. Pero en esa época no había todavía esta situación, la gente estaba mucho más abierta, en Italia circulaba mucho más y los lectores estaban mucho más sensibles a lo que venía de Norteamérica, a lo que venía de la Argentina. En Francia, como les decía antes, siempre han estado convencidos de ser los mejores. Hace una semana leí una cosa y dije: «No es posible…», no sé si se enteraron, descubrieron un guion desconocido de [René] Goscinny, no terminado y todo, hicieron artículos y todo en la prensa y en uno leo: «Goscinny fue el que inventó el oficio de guionistas de historieta», y digo, pero en Argentina ya existía, suficiente pensar en alguien como [Héctor] Oesterheld que había empezado antes o al mismo tiempo y sobre el cual podríamos decir la misma cosa. Los franceses se apoderaron de esto, transformaron a Goscinny, ¿cómo puedo decirlo?, en el punto de arranque de todo este oficio, lo cual no es verdad. Y con todo era así, en la época era así, los tipos… Bueno, en los años ochenta estaban

en gran crisis, o sea, con el estertor de la *bande dessinée* franco-belga que continuaba reproduciéndose siempre igual, siempre igual, siempre igual, la industria empezó a perder lectores y al mismo tiempo en Italia, por ejemplo, había experiencias gráficas en la historieta innovadoras que en Francia no había.

Hay que pensar en las relaciones que hay entre industria, editorial y creación, porque la creación no es algo así, abstracto y totalmente libre, la creación está muy, muy condicionada por la industria. Yo lo veo hoy, por ejemplo, en los países nórdicos, Suecia, Finlandia, donde hay dibujantes, hay un mercado, lectores de historietas y la historieta es una cosa muy marginal, no es algo masivo como puede ser aquí o en Italia, España, leer historieta la consideran una actividad de nenes, cuando crecés pasás a otras cosas, a cosas serias. Entonces, publicar allá, en una gran editorial, en la más importante del país o en la más independiente es exactamente lo mismo, vendés exactamente la misma cosa, entonces las editoriales no imponen marcos estéticos a los autores; los autores o creadores los consideran mucho más libres. Aquí son libres, pero esta libertad la pagan como un cierre, las puertas se cierran cuando se trata de publicar y esto es porque aquí hay una industria editorial fuerte que maneja millones de euros por año, tienen sus propias ideas, ellos quieren publicar lo que se vende porque lo hacen para ganar dinero, ¿eh? Hoy día mucho más que antes, hoy día las grandes editoriales francesas, por ejemplo, son propiedad de grupos financieros.

PT: Yo le quería preguntar, justamente respecto a esto, porque usted hace va a París a mediados de los ochenta y lo que nosotros vemos es que es en esa segunda mitad de la década empieza la decadencia de las revistas regulares en Italia, en España, en Argentina sucede algo similar. Hay como algo a nivel generalizado, me parece a mí —no estoy seguro de por qué—, pero que hace que ya ese formato se venda menos y no sea tan interesante. Me parece que ahí es cuando, corríjame usted, hay como un traspaso de esas industrias, sobre todo la italiana donde había más posibilidades de experimentación a Francia que es donde ya había otras reglas. Entonces, una pregunta sería: ¿por qué le parece que hay una decadencia de la revista? ¿Y qué se juega en ese pasaje a la industria francesa?

LI: Globalmente hay que decir una cosa, que es que estas revistas existían desde años y no supieron renovarse, o sea seguían siempre iguales, siempre iguales en un formato que al principio te puede interesar y al final termina aburriéndote. Esto es en general, o sea, los editores de historietas son conservadores tanto como los lectores, el lector de historieta, el normal, es un lector muy conservador. Aquí entramos en consideraciones casi de carácter psicológico, pero bueno, dejamos esta cosa de lado. Hay dos causas distintas; una: la historieta en Italia está muy conectada con los kioscos, todas las historietas, las más famosas, las más leídas en Italia históricamente se vendían en los kioscos, en la librería no había historietas, entonces cooptaron formatos típicos de kiosco como en la Argentina, o sea, hasta copiaron cosas inventadas allá. En Francia es distinto, en Francia siempre la historieta estuvo en la librería, entró

desde el comienzo, desde los años cincuenta. Hay dos públicos distintos, esta es la primera cosa. En Italia creo que las causas de esta decadencia han sido dos esencialmente: de un lado, lo que les decía, la incapacidad de transformarse; del otro, el hecho de que… bueno, eran todas iniciativas editoriales muy débiles desde el punto de vista económico y para seguir vendiendo bien y publicar en kioscos uno necesita mucha plata porque los kioscos, ustedes saben, hoy día, ya en la época era así, si le das a los kioscos cien, en las mejores de las hipótesis te venden cincuenta y los otros cincuenta te los mandan de vuelta, hay un enorme desperdicio, entonces, para compensar eso uno tiene que tener recursos económicos y en Italia nadie los tenía. Francia es distinto, a lo mejor lo conozco mejor porque estaba ahí: las revistas se transformaron como en un espacio de ensayo, le pedíamos una historia a Fulano, la publicaban en la revista y veían lo que pasaba, si los lectores decían: «Ay, me interesa», entonces el libro salía, si no, se quedaba en la revista. Hay que decir una cosa, las páginas que publicaban se las pagaban bien, el autor recibía una suma que correspondía al trabajo, no es como hoy, hoy es imposible. ¿Qué pasó? Pasó que el mercado empezó a crecer, entonces empezaba una historia en la revista, la hacían llegar hasta el final y después publicaban el álbum. ¿Después qué hicieron? Como querían acelerar, acelerar, acelerar, algunos editores, en Glénat, por ejemplo, fue el primero en hacerlo, empezaba la publicación en la revista, la cortaban y sacaban el álbum. Claro, mucho más interesante desde el punto de vista económico, una vez que era seguro el interés de los lectores, era mucho más interesante publicar el álbum en las librerías más que vendiendo revistas en los kioscos. La revista te sale muy cara, el libro te sale menos caro y tenés ya una red de distribución mucho más grande y con los lectores que van ahí. ¿Y al final qué pasó? Pasó que aplicando este método por algunos años el lector dijo: «¿Por qué tengo que comprar la revista si dos meses después tengo el álbum completo en las librerías?». Entonces las ventas fueron bajando, bajando, bajando, hasta cuando tuvieron que cerrar. Este ha sido el tema.

AG: Estamos hablando, también, de esta cuestión de la concentración, ¿no? De la concentración editorial en Francia. ¿Usted cree que esta concentración editorial en Francia de los últimos veinte años o más, en realidad, treinta, ha llevado a una mayor uniformidad en las propuestas estéticas?

LI: Bueno, entren en una librería y díganme [risas]. Es evidente, o sea, yo lo veo desde el punto de vista de un editor chico, de un editor independiente. El proceso empezó a comienzos de los años 2000, pero hubo una gran aceleración después de la gran crisis financiera del 2008. Nosotros, por ejemplo, nos hemos dado cuenta en esta época, porque en esta misma época todas las pequeñas editoriales entraron en crisis económica. Las editoriales industriales no solamente tenían obligaciones de resultado económico importante, porque como eran propiedad de tal *founder*, de tal grupo financiero y todo, le pedían unas ganancias que no tenían medida respecto a antes. Gallimard a finales del siglo pasado, una de las más importantes editoriales francesas, cuando tenía dos por ciento de ganancias netas

Cubierta de *Le Cœur révélateur* de Alberto Breccia. Rackham, 2018.

sobre el facturado global, todo el mundo consideraba que era un muy buen resultado, y después empezaron a pedir el quince, veinte por ciento. Eso determinó, primero, la producción: un aumento de la producción que se vio multiplicada por diez en el espacio de veinte años. Eso constituyó mucho el manga, porque el manga llegó, los franceses se encontraron frente a un corpus ya publicado de miles y miles y miles de páginas y empezaron a sacar un libro atrás de otro. Ese es el primer problema, eso para nosotros ha sido un desastre porque llegaban tantos libros a las librerías, y siguen llegando, que prácticamente la vida de un libro en librerías es de unas semanas, cuando nuestros libros, como hacemos publicidad, como confiamos en el trabajo del librero, como confiamos en el interés del lector que va a la librería y mira lo que hay y elige, a este ritmo infernal hemos perdido mucho la visibilidad de nuestros libros. Otra cosa fue que las editoriales industriales antes no se ocupaban mucho de ciertos géneros o subgéneros muy publicados por las editoriales independientes y ahí, claro, en el marco de esta producción, que hay que producir, producir, producir, empezaron a interesarse todos. Y claro, cuando tenés al lado tuyo una editorial que puede ofrecer diez veces lo que puedes ofrecer tú o que puede decirle a un autor: «Te voy a dar diez veces más», ¿qué puedes hacer? Esa ha sido la cosa, o sea, se aprovecharon de todo el trabajo hecho por las editoriales independientes. Hay muchos colegas que se enojan muchísimo, pero, dios mío, es la práctica normal del sistema capitalista, eso ha pasado en cosas muy distintas, ha pasado en la informática, en la medicina: hay un tipo que descubre una cosa y después llega el gigante y se apodera.

Ese ha sido, decimos, un momento muy, muy crítico. Empezando de ahí, las editoriales que estaban en una fase de expansión volvieron a ser lo que eran antes, o sea, estructuras muy chicas, muy confidenciales, muy subvencionadas también, porque en Francia hay eso, el gobierno da dinero, no mucho, pero da, mucho más que lo que da el gobierno español, muchísimo más que lo que da el gobierno italiano, que no da nada. Y bueno, nosotros nos hemos equivocado, en 2000, 2001 hemos pensado, bueno, en fin, años de trabajo, de esfuerzo, van a concretarse en una situación un poco más agradable y confortable, desde el punto de vista del trabajo, económicamente. Duró cuatro, cinco años y después, ¡pum!, marcha atrás.

PT: Con Amadeo siempre pensamos que es un tanto trágico lo que le pasa a Breccia, que es que empieza a ser re-

Cubierta de *Historieta. Regards sur la bande dessinée argentine.* Vertige Graphic, 2008.

conocido en Francia, en buena parte por su trabajo como editor en Vertige Graphic, en ese momento, que es justo cuando él muere. Él no llega a ver esas ediciones de los años noventa donde se lo empieza a reconocer más como autor. Me gustaría preguntarle a usted si a partir de entonces en Francia, por lo menos para un cierto círculo, Breccia empieza a convertirse en una gran referencia, a ser incorporado como uno de los grandes maestros de la historia de la historieta. Con José Muñoz sucede lo mismo, en menor medida con Carlos Nine, pero también pensando en lo que está sucediendo ahora en Estados Unidos, que es que han empezado a descubrir a Breccia y lo están editando.

LI: Sí, bueno. No sé dónde empezar [risas]. Bueno, yo empecé a publicar a don Alberto por convicción personal, sabiendo ya que económicamente no iba a ser un éxito, pero pienso que el oficio de editor es también eso. Empezaron a circular las cosas, hubo otro editor muy importante y gran amigo, que falleció hace tiempo, que se llamaba Guy Vidal, que era editor en Dargaud y que después pasó a los Humanoïdes Associés. En 1991, organizamos, en el marco del Festival de Angoulême, que no quería ni hablar de Breccia, pero con una galería que en la época existía en la ciudad, una muestra retrospectiva, de todas las cosas que nunca se habían visto fuera de la Argentina. Pasó Vidal a ver la muestra junto con su colega, que se llama Bruno Lecigne, y vieron esta cosa y se quedaron así, se cayeron al suelo. Y ahí nacieron tres ediciones de *El Eternauta*, las adaptaciones de Poe y de Drácula que estos señores habían visto allí por primera vez. Desde el punto de vista económico no funcionaron, pero empezaron a circular en el ambiente de los autores, de los ya confirmados o de los que querían meterse hacia la historieta y ahí es que la obra, todo el trabajo de Breccia subió a la altura que le correspondía. Pero siempre dentro de un marco muy pequeño, o sea, los profesionales o los aspirantes, candidatos a ser dibujantes.

En el público la cosa está procediendo muy, muy lentamente, hoy día, a pesar de las muchas ediciones. Para decirle, el libro que yo vendí más de Alberto, en absoluto, de todo lo que publiqué, ha sido las adaptaciones de Lovecraft, pero no tanto por el trabajo de Alberto cuanto por Lovecraft mismo que es algo re popular, tiene seguidores en el mundo entero, unos locos que les fascina este universo y es cierto que Alberto lo vendió muy bien desde el punto de vista gráfico. Por ejemplo, el último *Buscavidas* que publiqué, no sé si lo vieron, donde está la historia dibujada y atrás conseguí juntar todos los dibujos, todos los lápices que Alberto había hecho, esto, bueno, los dibujantes se quedaron deslumbrados porque, claro, hay una relación entre el estudio, el dibujo y la realización final, uno puede estudiar la composición de la página, la composición de cada cuadro. Es casi un curso de historieta este libro, pero el lector común, nada, y al final el libro se vendió muy poco, por lo que el hecho de que se publique en Estados Unidos es… Yo no lo sé, los herederos de Breccia decidieron ceder la integralidad de los derechos por el mundo entero a excepción de la Argentina a la editorial Fantagraphics. Yo no sé, sinceramente, lo que pasó, cuáles fueron las razones por las que decidieron así, no considero que sea una buena solu-

ción, pero bueno, esa es mi opinión que no tiene ningún valor. Y, evidentemente, como imagino les pagaron un adelanto sobre los derechos, tienen que recuperarlo y empezaron a hacer estas cosas. Yo estoy contento de que se publique en Estados Unidos, pero no creo que sea el resultado de un gran camino estético que llega a hacer decidir a los editores de Fantagraphics: «Carajo, hay que publicar a Breccia porque uno no puede no publicar un gigante de la historieta como él».

AG: En ese sentido, ahora que acaba de mencionar esta nueva edición de *Buscavidas* con los lápices al final, a nosotros nos interesaba mucho preguntarle por toda la novela de los originales de Breccia.

LI: ¡Ay, dios mío!

AG: [Risas] Y, sí, es un tema complejo…

LI: No es complejo, es terrible.

AG: Exacto. ¿Cuál es su opinión acerca de dónde le parece a usted que deberían estar esos originales y cuál debería ser su tratamiento?

LI: Ahora… tengo que contar una cosa. Alberto tenía un sueño, el sueño era que en su Mataderos [barrio de Buenos Aires] le abrieran un rincón, ahí donde él creció y donde tenía sus lazos sentimentales más fuertes, le hicieran no sé, una casita, algo muy chico con todas las cosas que él hizo. Y después agregaba: «Pero mejor no hacerlo porque me van a afanar todo» [risas], o sea, él tenía confianza cero en las instituciones argentinas. Y bueno, todas las varias cosas que han pasado después le

Cubierta de *Drácula…* de Alberto Breccia. Rackham, 2008.

dieron la razón. Yo creo que los originales tendrían que estar allá donde Alberto quería, mi sueño es que un día eso sea posible. El hecho es otro, es que los originales de Alberto, igual que su carrera editorial, han sido un desastre, o sea, como en la época los originales circulaban mucho, muchos se perdieron, muchos se los robaron ya cuando él estaba vivo, por ejemplo, un tipo, un español le robó todos los originales de *Buscavidas*. «Los originales de *Buscavidas* no existen»… ¡Existen! Seguramente este tipo vive en algún lugar, en España, con un cajón que adentro tiene todas las páginas del *Buscavidas* y él nunca consiguió recuperarlas. Después, una gran parte de los originales estaban en Milán porque en Milán estaba Marcelo Ravoni que fue, por casi treinta años, el agente de Alberto. Cuando Alberto decidió separar-

se de Marcelo porque, bueno, él pensaba que Marcelo tenía otros intereses, le interesaban otras cosas —y en parte tenía razón porque en esa época a Ravoni le interesaba mucho más el dibujo animado que la historieta—, se los dio a un amigo, el amigo los guardó por unos años. Después no quería más porque eran como seiscientas páginas, se las dio a otro y este otro no se sabe muy bien lo que hizo. La viuda de Alberto, Irma [Dariozzi], su segunda mujer, vino a Europa hace veinte años. Viajó a Milán para intentar recuperar todo este material y no consiguió hacerlo. Una parte se había quedado en París, eso lo guardé yo por veintisiete o veintiocho años y ahora todos estos originales están en el Museo de la Bande Dessinée en Angoulême, porque yo tampoco me puedo imaginar la responsabilidad que es tener tantos originales en casa, ya era una cosa que me quitaba el sueño. Además, en un momento me pasó una cosa terrible: en la pieza donde estaban se rompió un caño y una gota nada más, no hubo un desastre, pero como no era una pieza donde yo entrara todos los días, me di cuenta de que hacía una semana estaba cayendo agua y había dañado bastantes originales, a mí me traumatizó eso, fue una cosa terrible porque no sabía qué hacer.

Otra parte de los originales, los que estaban en casa, en el taller de Alberto en Haedo, cuando Alberto murió, los hijos que tenían conflicto con la viuda decidieron ponerlos en una firma en Buenos Aires, una de estas firmas donde te alquilan unos espacios que dicen seguros, de donde desaparecieron… Yo me di cuenta que habían desaparecido porque Alberto era una persona muy, muy precisa, él anotaba todo en una libreta, sabía exactamente dónde se encontraban todas las páginas porque cada vez que trasladaba una página lo escribía, yo vi las libretas, ¿eh? Por ejemplo, con todo lo que tenía yo teníamos listas y listas y listas, cuando se movía algo borrábamos de la lista y lo poníamos en otra, eso siempre ha sido así. Yo sabía lo que había: estaba *Mort Cinder*, estaba la primera parte de *Perramus*, había muchas otras historias y las veo apareciendo en internet. Estos originales fueron robados, él o los que los robaron los vendieron a un coleccionista español, en grueso, ¿eh?, casi por kilo, una cosa espantosa, a mí me han hablado de cifras monstruosas. El español los guardó, enseguida los vendió a otro coleccionista en Italia, en Bélgica, en Francia y ahí se desató, por fin, toda esta historia, o sea la obra de Alberto considerada patrimonio nacional argentino, INTERPOL involucrada en las investigaciones, pero al final no pasó nada. O sea, sí, en Italia la policía se fue a ver a los tipos, secuestraron los originales, pero en Francia no pasó nada. En Francia fue una cosa muy ridícula porque me convocaron a mí y quisieron que les demostrara la procedencia de los originales que tenía yo, o sea, ni se interesaron por lo robado en Buenos Aires. Yo salí de la oficina de policía… típica cosa de policía, mentalidad de policía, los tipos no quisieron hacer nada. En Bélgica tampoco, en España menos que menos, a pesar de tener comunicaciones muy detalladas de INTERPOL y de la jueza argentina que seguía el caso, entonces una buena parte de los originales de Alberto queda desparramada por el mundo entero.

Más allá del valor en sí, hay un problema que es mucho más grande, que hay cosas que no se pueden publicar correctamente

y que se publican muy mal, por ejemplo, fotografiando revistas, revistas donde ha sido publicada de cualquier manera, de los años sesenta, años cincuenta que eran cosas… No estaban hechas con un espíritu de, ¿cómo puedo decir?, de conservación, era una cosa que se consumía muy rápidamente porque era una cosa barata, impresa en papel barato. Por ejemplo, la última edición de *Perramus* es un desastre. Si hay una crítica que tengo que hacerle a quienes manejan los derechos es esta, que no se preocupan mínimamente de colectar los originales que se pueden colectar, ¿eh?, no todos, pero muchos sí. Y fornecen a los editores que publican por el mundo las obras de Breccia con material de muy mala calidad en el cual la obra no está valorizada, al contrario. Bueno, es muy triste la cosa. El último *Perramus* es un desastre. Cuando Breccia decía: «Cuando yo hice *Perramus* me gustaba simular la sensación del color utilizando solamente los grises», lo que es cierto, porque todo fue creado sobre los matices de gris y, cuando lo ves impreso, la mitad de los grises han desaparecido porque se han vuelto o todo blanco o todo negro, decís: «Pero ¿qué carajo de edición me estás haciendo? Estás traicionando el espíritu mismo de la obra».

PT: Yo hablé con Mariano Buscaglia en la muestra que se hizo en 2019 [*Breccia Cien. El dibujo mutante*, en la Casa Nacional del Bicentenario, curada por Laura Caraballo y Thomas Dassance] y le pregunté respecto a esto, los originales y qué iban a hacer y me decía que en realidad ellos también tenían un problema, volviendo a esta cuestión de las instituciones argentinas, porque, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes no los quería, al Museo de Arte Latinoamericano no le interesaban. No sé si habían intentado o no con la Biblioteca Nacional, que tal vez sea un posible destino porque ahora tiene un archivo de historieta y humor gráfico, pero terminó en comodato en Angoulême, que creo que dura dos o tres años, que se puede renovar tal vez… Digamos, lo trágico sería: Breccia en Argentina es conocido parcialmente y recién en los últimos diez años, pongamos, se han publicado obras que nunca se habían publicado enteras en Argentina, pero en esa brecha de tiempo hay un montón de gente que nunca lo conoció. Y al mismo tiempo, en Europa, es como para un núcleo más de autores o de gente que le interesan esas cosas, pero que está completamente alejada de su realidad latinoamericana, de donde fueron hechas. Con Amadeo siempre vemos esto, que lo que han hecho los franceses con Breccia, con Muñoz, tal vez ahora con Nine, es lo que hacen con muchos otros autores también, con algunos italianos como Pratt, por ejemplo, que es que los incorporan a su corpus, al estatus de gran autor, pero en esa incorporación lo que hacen es borrar toda la historia detrás.

LI: Estoy de acuerdo.

PT: Con Amadeo estuvimos en 2017 en Bonn, en Alemania, donde en el museo había una gran y muy interesante exposición sobre historieta y estaba claro que hay una construcción de la historia mundial de la historieta basada en tres polos que son: Estados Unidos, Francia (o lo franco-belga), y Japón. Sudamérica está completamente borrada de ese mapa.

LI: Es una actitud colonial, o sea, la misma que hay en muchos otros campos, eso no me extraña. Efectivamente lo que decía, el hecho que se borran los orígenes es la misma cosa que les decía antes cuando te dicen que Goscinny inventó el oficio de guionista de historietas, olvidando que hay un tipo que se llamaba Héctor Oesterheld que hacía eso desde hacía muchos años. O sea, la Argentina ha sido un lugar de donde salieron grandes artistas y grandes ideas. Ahora hay una decadencia que es real, que es una decadencia mucho más grande que lo que puede ser el marco de la historieta y, entonces, uno mira la Argentina de hoy día sin pensar en la de los años cincuenta, sesenta y antes mismo, los cuarenta. Y bueno, esa es una cosa que tienen que hacer ustedes [risas], que tienen que trabajar y luego esperar que alguien tenga dos mangos para meterse en una cosa así. Y ese es otro problema, cuando hubo el homenaje por el aniversario de la muerte de Alberto, para mandar y recibir de vuelta los originales ha sido un desastre, por una muestra que duró siquiera un mes y con muy poca publicidad. O sea, hay una cosa, ¿cómo puedes declarar la obra de Alberto Breccia patrimonio nacional y después, en la práctica, desinteresarte tanto de hacerla vivir, por lo menos lo que queda? Y quedan cosas, ¿eh? Pero bueno, qué les puedo decir, un día Alberto va a tener su pequeño museo en Mataderos como él quería, hay que tener esperanza. Por el momento yo estoy re feliz de que por lo menos lo que tenía yo esté, aun de manera temporal, en el museo de Angoulême, porque allá por lo menos tienen una estructura que favorece las visitas de gente que quiere estudiar, que quiere mirar, que quiere escribir. Después, recién me entrevistaron sobre la historieta argentina, y tienen una idea muy parcial, muy deformada de lo que es, por ejemplo, la idea de dónde arrancó esta entrevista y las preguntas que me hacían era que la historieta argentina era una historieta de contenidos políticos; ¿por qué? Porque lo que conocieron aquí era, efectivamente, historias de carácter político. Yo dije: «No». Bueno, la historieta argentina tiene una matriz política como la tienen todas las historietas de otras partes del mundo. En realidad, en Argentina se hacían cosas tal cual como se hacía en todos los países, entonces, clasificar a la historieta argentina como una historieta de expresión política es falso. Aquí, en Francia, se crearon esta idea por lo poco que conocen.

Cubierta de *Keko le magicien* de Carlos Nine. Rackham, 2009.

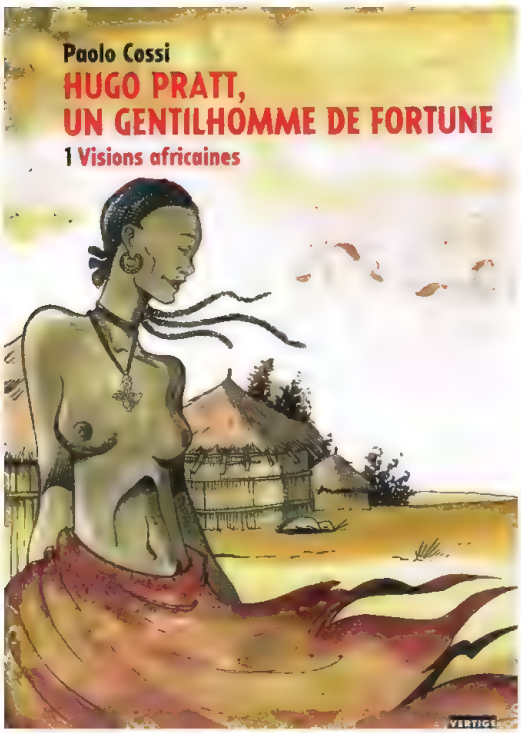
AG: Sí. Inclusive acá, en Argentina, pasa lo mismo, pasa que hemos tenido una historia de muy pocas republicaciones, de muy pocas recuperaciones. Y muchas obras que en su momento fueron masivas no han vuelto a ver la luz del día. Hace un par de años se comenzaron a hacer algunas republicaciones de *Patoruzú*, por ejemplo, y eran unas ediciones muy hermosas, pero muy caras, entonces, obviamente, de esas ediciones se hicieron dos, tres, y luego fueron descontinuadas con la crisis de los últimos años. Entonces, una vez más, ese intento de recuperar queda trunco, también, en ese momento. No hay continuidad y eso es un problema porque, al final…

LI: Es como lo que decíamos antes, depende de la situación económica general, la situación económica de las empresas que publican. Y eso, bueno, en Argentina la situación es tal, hoy día, que sinceramente no veo cómo alguien pueda meterse a hacer estas cosas.

AG: Sí, hay un par de editoriales que lo están intentando, sobre todo Hotel de las Ideas está haciendo un trabajo muy interesante de crecimiento de un porfolio editorial con vistas a futuro, pero es una editorial que tiene, justamente, un modelo francés, tiene justamente un modelo europeo; una mezcla entre un modelo francés y un modelo americano estilo Fantagraphics. Pero es solo una editorial que ha logrado tener un modelo exitoso, no es que haya muchísimas. A mí me interesaba preguntarle por Hugo Pratt, usted conoció a Hugo Pratt.

LI: Es el otro personaje importante de mi carrera porque, como le expliqué, Alberto Breccia me dio las herramientas teóricas y construidas a lo largo de charlas interminables, hablábamos horas y horas y horas, mucho en los viajes, porque hemos hecho bastantes viajes aquí, en Europa, juntos. Y el otro personaje muy importante para mí ha sido Hugo Pratt, al cual conocí exactamente en situaciones, decimos, casuales. Resulta que yo recién había llegado a París y al mes, mes y medio me dicen: «Están preparando una gran muestra en el Grand Palais», que es la gran muestra que hicieron de Hugo en aquella época, y dije: «Bueno, voy a ver». No sé si conocen París; el Grand Palais es un edificio muy grande construido a finales del siglo XIX donde se hacían —ahora no se hacen más—, grandes muestras. Y voy y me equivoco, porque no conocía mucho París, y salgo una estación antes del subte y me quedan como quinientos metros para llegar caminando, para llegar había que cruzar un jardín, lo cruzo y me doy cuenta que en un rincón hay como cincuenta, sesenta personas. «¿Qué está pasando?», yo pensé que había pasado algo malo, alguien sintiéndose mal, entonces, por curiosidad natural me acerco a ver qué estaba pasando. Veo que en el medio había un banquito, en el jardín, donde estaba sentado Hugo, que lo reconocí porque su cara aparecía en todas las revistas. Me pongo a escuchar lo que decía, estaba sentado con las piernas abiertas, vestido con una campera de lana y una bufanda enorme que le llovía así, le hacía una cosa redonda en el cuello y me pongo a escucharlo y contaba, como siempre, sus historias de no me acuerdo qué estaba contando, si eran historias de judíos sefardíes o qué sé yo. A cierto punto me mira en la cara y me dice —una cosa fenomenal—, en dialecto venecia-

no que yo soy natural y entiendo muy bien, me dice: «¿Qué querés vos?». Y yo lo miro y le contesto en el dialecto veneciano: «Nada, te estaba escuchando». Él me hizo una sonrisa y al final se levanta y me dice: «Vení, vení», y me dijo: «¿Quién sos?, ¿de dónde venís?, ¿qué estás haciendo acá, en París?». Y bueno, yo le cuento un poco, me dice: «Vení conmigo, vamos a visitar mi muestra». Y me hizo entrar en el Grand Palais, que todavía no estaba abierto, todavía estaban colgando los cuadros y visité toda la muestra con él. Luego de una hora, hora y media de esta visita, no paraba de hablar Hugo, como siempre, y me dice: «Bueno, vamos a almorzar». Y fuimos a almorzar a un restaurante en Montmartre, nos emborrachamos y ahí empezó una amistad que duró hasta su muerte.



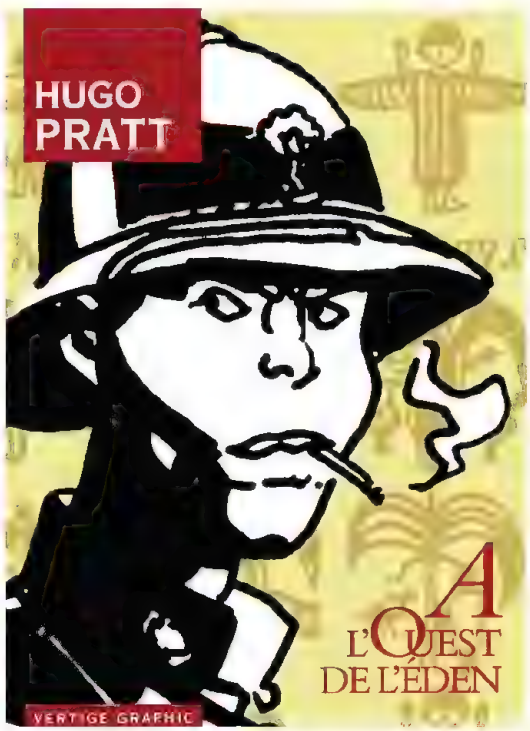
Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 1. Visions africaines* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2010.

Y bueno, el papel de Hugo en mi carrera ha sido que, como él conocía prácticamente a todo el mundo en el ambiente de la historieta francesa y además hablaba, decía: «Ábranme la puerta» y todo el mundo se la abría sin discusiones, entonces me hizo conocer a todo el mundo, autores, editores y todo. Esa ha sido otra cosa que me admiró mucho, cómo empujaba adentro y era un tipo muy generoso, tenía una gran generosidad, los dos eran hombres de otra época, de otro siglo y bueno, esa ha sido la historia que empezó de esta manera… las cosas pasaban así. Ese fue el primer episodio de muchos y siempre con este tipo de coincidencias o encuentros en los lugares más absurdos, muy especiales. Con los dos, en dos niveles distintos, ambos han sido dos personajes importantes para mí. Yo creo que sin uno o sin el otro yo no estaría aquí, hablando con ustedes.

AG: ¿Usted editó algo de Hugo Pratt?

LI: Sí, hay que decir que cuando yo empecé, empecé con un par de amigos en una editorial que se llamaba Vertige Graphic y en esta editorial, en la cual duré yo del 85 al 99, publicamos siete libros de Hugo. Después él murió y todo cambió; yo tenía una relación muy personal, mucho más que la que pueden tener un autor y un editor. Y bueno, le caía bien, no sé por qué, pero le caía bien, porque era un tipo muy solicitado, le pedían cosas, era una cosa terrible cuando yo iba a verle en Suiza, donde vivía, tenía montones así de propuestas. Y bueno, le publiqué tres libros que ya se habían publicado en Francia a comienzos de los ochenta, muy mal publicados, si no me equivoco por Dargaud, unas ediciones espantosas bajo

todo tipo de vista: la edición y la impresión eran una cosa terrible. Se lo edité, él me dio los documentos y después publiqué dos libros de él, uno de ellos un libro donde cuenta sus viajes a las islas del Pacífico, con lindísimas acuarelas. Y otro de conversaciones grabadas y después transcriptas para el libro, que salió publicado y que él me hizo publicar de nuevo con una serie de dibujos a pluma y pincel maravillosos, eran todos recuerdos de su niñez en África, de la guerra, de la Argentina y su vuelta a Europa. Era un tipo muy especial, podía ser un tipo cariñoso y todo, como un atorrante, te podía hinchar las pelotas, según el día, pero bueno, a lo largo de los años tenía unas técnicas para convencerte. Era capaz de llamarte a las dos y media de la mañana, levantabas el teléfono y era él que te llamaba para contarte una cosa que estaba pasándole por la cabeza. Era un tipo así. Yo me divertí mucho con los dos. Una vez, la única vez en todos esos años, nos juntamos en la casa de la última mujer de Hugo, que es argentina, y había hecho un montón de empanadas, no sé cuántas, centenares de empanadas y pasamos la noche chupando y me morí de risa, me acuerdo que el día después seguía riéndome porque eran todas cosas... bueno, muy especial. De ahí salió la famosa historia, no sé si la conocen, de la puta barata, ese episodio muy famoso de la carrera de Alberto[1] y contado por los dos, o sea, es una de las pocas cosas que estoy seguro que es cierta porque la han contado los dos y con la misma versión de la historia... muy divertida.



Cubierta de *À l'ouest de l'Éden* de Hugo Pratt. Vertige Graphic, 1998.

AG: A mí me despierta esta curiosidad de pensar qué recuerdo y qué importancia tenía para Pratt la Argentina, qué lugar le daba a Argentina dentro de su evolución como artista.

LI: Muy poco [risas]. O sea, hay que distinguir, él siempre cuidó mucho su propia imagen, con cierto complejo de inferioridad respecto a los Creadores —con ce mayúscula—, por eso, por ejemplo, no sé si vieron... Hay una serie de serigrafías con grandes ampliaciones de unos cuadritos, hay una con los soldados de la reina de Inglaterra, otra con una pareja que baila tango, otro que hice yo sobre

[1] Nota del entrevistado: Tomando una copa en Palermo, Hugo criticó Alberto porque según él solo aceptaba trabajos muy comerciales teniendo capacidades de hacer cosas mucho más personales y de más alto valor plástico. Y le dijo «Sos una puta barata» o algo así. Alberto me contó que fue algo que lo empujó a dejar la historieta comercial y meterse a hacer cosas mucho más personales.

una bailarina de flamenco, son detalles, él hacía un cuadro y después recortaba unos cuadraditos más chicos con detalles mínimos, una pincelada, un trazo de pluma y lo hacía grande, cincuenta por cincuenta, y para decir simplemente: una historieta también puede ser arte. Él tenía ese complejo y siempre rehusó de presentarse como creador absoluto. Hay un episodio bastante jodido respecto a cuando se publicaron por primera vez en Europa las historias que él hizo con Oesterheld, del cual él sacó el nombre de Oesterheld y tuvo que intervenir no me acuerdo qué organismo internacional (creo que era Amnesty). Bueno, publicó una carta y entonces el editor volvió a acreditar el guion a Héctor Oesterheld, en la época en que Héctor había desaparecido. O sea, en la realidad, en Argentina aprendió a ser dibujante de historieta, pero Italia… Eran pibes, tendrían dieciocho, diecinueve años, no sabían nada de historieta, todo lo que sabían era lo que stockeaban de las historietas que veían. Yo no sé, yo siempre le oí hablar de la Argentina más que nada por su lado, por la vida, por lo que vivió, por su relación con las mujeres, con los hombres, por las situaciones un poco aventureras en la Patagonia, pero desde el punto de vista del oficio y de lo profesional nunca le oí decir nada, no es una cosa a la cual le dio gran publicidad, él le tenía un cariño muy especial a la Argentina, pero no desde el punto de vista profesional. Es como si hubiera decretado que aprendió todo solo, lo cual no es cierto, porque en las historias de él, en la manera de contar, hay mucho de Oesterheld, en el personaje de Corto Maltés, por ejemplo —en mi opinión, no sé lo que piensan ustedes— hay mucho de los personajes de Héctor.

AG: Sí, sin lugar a dudas, yo estoy de acuerdo.

LI: Después hay que decir que es normal, un autor, un creador tiene una evolución que es… o sea, nadie inventa nada, nadie crea desde cero, uno tiene un recorrido profesional, un recorrido humano en el cual se acumulan cosas y cosas que otros hicieron antes, el genio es agregarle algo nuevo, darle una evolución a estas cosas, presentarlas de otra manera, darles su propio sentimiento, sus propias sensaciones, y él lo hizo, yo considero que es un enorme creador, pero tampoco nació de la nada, se creó por un milagro muy especial, toda su carrera en Argentina ha sido para él un momento evidente.

Eso es muy especial de aquella época, que él siempre hizo las siluetas, las últimas historietas que dibujó eran, ¿cómo decirles? La manera de trabajar, la manera que utilizaba Alberto también, los dos tenían colaboradores y siempre lo declararon. Recién hubo una polémica que a mí me dio cierta tristeza respecto a Enrique Breccia y su padre… Pero bueno, en aquella época estaban a un ritmo tal que era imposible dibujar una página sin tener asistentes, sin que uno te dibujara, qué sé yo, los caballos, el otro los árboles, el otro las manos. O sea, para ellos era absolutamente normal, cosa que aquí, en Francia, no lo es, porque aquí, ¿cómo puedo decirte? Fue una manera de darle cierta nobleza a la historieta y crearon el papel del autor, el autor que hace todo: piensa, imagina, dibuja, escribe, todo, él solo con su mano, su cabeza, todo, una cultura que se desarrolló en oposición a la americana, por ejemplo, estoy hablando tanto del norte como del sur de América, en la cual

hacer historieta en un estudio con mucha gente trabajando era la cosa más normal del mundo. Aquí [en Francia], si uno tiene asistente no lo dice, ¿eh? Es algo como que uno tiene casi vergüenza, para ellos era normal. Hugo, yo me acuerdo, cuando iba a su casa trabajaba con Lele Vianello, que era su asistente y, bueno, le dibujaba los decorados. Hugo hacía los lápices, los globos con los textos y luego se lo pasaba a Lele que hacía el decorado con pluma y pincel. Hugo, hacia el final, las caras, las sombras, le daba el toque, le daba la atmósfera. Igual, Alberto siempre dijo que tenía colaboradores… Siempre tuvo colaboradores, esta historia que les decía, de la polémica de las declaraciones de Enrique que decía: «Eso es mío, eso es mío, eso es mío», trabajamos todos en la misma historia, es normal, Alberto tenía entregas diarias de no sé cuántas historias paralelas, ¿cómo hacía? Es imposible, si no tiene un asistente no se puede aguantar. Entonces, claro que en *El Eternauta* [de 1969] hay, seguramente, unas partes que las dibujó Enrique, pero Alberto siempre lo dijo, me parece que… Yo leí una entrevista, ¿no? No leí el libro, solamente la entrevista, parece que lo hizo todo él y que el padre se apoderó del trabajo de él, lo cual es una exageración, no parece corresponder a la realidad. Bueno, ahí entramos en una cosa casi psicológica… Cambiemos de asunto porque si no podemos hablar horas y horas.

PT: Un breve paréntesis: sobre Breccia, hay un montón de cosas que dice Enrique, que en realidad no son cosas muy desconocidas, son cosas que ya ha mencionado en otras entrevistas, más que nada la cuestión en lo que se pone más en detalle eran ciertas actitudes de su padre como saboteando su entrada a Europa, como que los editores no lo querían aceptar por ser hijo de Alberto.

Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 2. Venise* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2011.

LI: Una cosa, Alberto decía siempre: «Mi hijo es un dibujante mucho, mucho más valioso que yo, él es un verdadero artista». Los dos hicieron cosas distintas, las cosas que Enrique publicaba —y no sé si sigue publicando— aquí en Europa, les puedo decir, desde el punto de vista del dibujo son muy buenas y desde el punto de vista de la historieta muy comerciales, sin interés, historias que van a desaparecer del mapa porque no tienen ningún valor, es exactamente el contrario de lo que hizo Alberto, que se concentraba justamente en eso. Yo nunca he visto a Alberto, en todos los años, decir algo negativo sobre

lo que hacía Enrique, entonces no veo en qué manera, no sé, a lo mejor no conozco las cosas, pero no veo en qué manera lo podía sabotear. Enrique estaba en un sistema editorial terrible, pero nadie... No sé, él se metió en eso, era un poco lo que se hacía en Argentina en los años cuarenta, una historieta muy popular con editores con soportes populares, o sea revistas baratas, donde no había un recurso editorial muy coherente y tampoco podía haber un recurso artístico muy coherente. Es un oficio que te define cualquier crecimiento desde el punto de vista estético, seguís haciendo siempre las mismas cosas, las mismas cosas, las mismas cosas... Es todo igual, porque claro, es eso lo que te piden, te piden nada más eso, entonces no lo sé. Lo que puedo decir, Alberto siempre dijo: «Enrique me ayudó a hacer *El Eternauta*», «Enrique me ayudó a hacer *Mort Cinder*», por ejemplo, para citar dos obras.

AG: En ese sentido, hablando un poco de colaboraciones y de esta cuestión en la que yo también coincido con usted, que generalmente la historia de la historieta siempre ha sido mucho más colaborativa que basada en el genio absoluto, que es una construcción esa imagen del autor. En ese sentido, a mí también me interesaba preguntarle si usted, cuando editaba a Breccia o a Pratt tenía algún tipo de *input*, tenía algún diálogo con ellos acerca de cómo presentar la obra, si le hacía sugerencias a alguno de ellos o simplemente usted tomaba la obra que ellos le daban y la republicaba tal y como estaba.

LI: En estos casos tomaba lo que me daban porque tenían una autoridad tal y, además, no había que cambiar nada porque, o sea, yo no tenía nada que opinar, primero porque era pibe, entonces me aplastaba literalmente ante esos dos monstruos de la historieta, lo que decían era, para mí, la tabla de la ley. Y después, con veinte, treinta años después, así es, te puede gustar, no te puede gustar, pero del punto de vista técnico los dos sabían y no había que opinar nada, tenían decenios de años de dibujo de historieta atrás de ellos que ¿qué les iba a decir? No había nada que decir, eran cosas buenas.

Un trabajo que siempre me apasionó era cuidar muy bien la traducción de los textos, que es muy importante, es una cosa que siempre, hasta los años noventa, siempre ha sido muy, muy fracturada, por ejemplo con Pratt, con el *Corto Maltés*, yo que lo leí en italiano la traducción francesa me pareció flojita, o sea, no quiero decir que tradujeron blanco por negro, es que le faltaba la atmósfera particular que Hugo ponía en sus guiones, todos los matices que hay en los textos, ese es un problema de habilidad del traductor.

Yo siempre intenté cuidar mucho esas cosas, igual que con la de Alberto, las traducciones. Hace poco, con unos amigos, hemos hecho una charla en Twitch, a lo mejor la pueden ver, es un canal que gestiona un amigo mío que es dibujante, hablando justamente de las traducciones francesas de las obras de Alberto, a las cuales le cambiaban mucho. En la primera edición de *Mort Cinder* habían cambiado literalmente todo, todo. Yo, como muchos otros editores chicos siempre hemos tenido un principio fundamental que es el respeto de la obra. El respeto de la obra quiere decir reproducirla siempre

con las mejores condiciones posibles, respetar la voluntad, los intentos del creador, cuidar la producción, la rotulación, la impresión, todo, es una cosa que distinguió desde el comienzo a las editoriales chicas respecto a las industriales a las cuales les importaba nada estas cosas, ellos calculaban solamente en término de gastos, o sea: «Si una cosa me va a costar mucho no la voy a hacer»; eso es un concepto que un editor chico no tiene. Muchos son los editores independientes que han publicado libros que les salieron mucho más caros que lo que podían incautar vendiendo toda la tirada.

PT: Una cosa, volviendo a lo de Pratt, me llamaba mucho la atención esto que usted decía de que él tenía una especie de complejo de inferioridad respecto a los grandes maestros, que es, me parece, algo también generalizado en muchos historietistas, por lo menos en Argentina. Es interesante que Pratt tuviera un complejo de inferioridad con respecto a Milton Caniff o alguien así, pero al mismo tiempo, en Argentina, en general los dibujantes tenían un complejo de inferioridad frente a Pratt, porque lo consideraban el mejor, y en las otras generaciones, gente como Muñoz, como [Roberto] Fontanarrosa, como Nine, querían ser Pratt. A lo que voy es: me llama mucho la atención esta no mención de Pratt respecto a su formación como artista y como especie de protoautor que después es lo que va a ser con *Corto Maltés*, cuando en los cincuenta en la Argentina, la Escuela Panamericana de Artes publica un tomo dedicado especialmente a los dibujos y bocetos de Pratt, cosa que era muy rara de hacer en esa época, porque ningún otro dibujante tenía ese tratamiento. Entonces la cuestión de reconocerlo como autor empieza en Argentina de alguna manera.

LI: Yo estoy hablando respecto a Europa, en Argentina lamentablemente no estaba. La carrera de Pratt coincidió con un momento muy particular de la historieta de acá, o sea, un cierto número de personas, autores, críticos, editores se dieron cuenta que había que darle más importancia a la historieta como arte, como práctica creativa, por eso es que aquí inventaron el término «noveno arte», nació en esa época, fines de los sesenta, comienzos de los setenta, justo cuando Hugo se radicó en París y participó en estas cosas. No creo que tuviera un complejo de inferioridad. Yo creo que Hugo quería hacer también su parte diciendo: «Yo soy creador, igual a un pintor, igual a un escultor, igual a un director de cine» y no sé si fue por eso que ocultó esta parte de su formación como efectivamente la mayoría de los creadores famosos de la época ocultaba, como si hubieran nacido genios, ¿no? Y esa es una cosa… Sí, ¿cómo decirlo? Que está muy cerca de la representación romántica del artista, del tipo que se pone ahí, hace así y, como por milagro, se le sale la idea de la cabeza, cuando en realidad hay años y años y años de práctica, de trabajo muy duro. Es por eso que hay un genio y millones que fracasan, porque el tipo es el que aguantó todo eso, el que consiguió, que nunca retrocedió y siguió a pesar de todo lo que podía pasar. Para mí, el genio es más que todo una cuestión de fuerza de años, de capacidad de aguantar contra todo, la calidad principal es esa. Pero esa no es una cosa que le vas a decir a un pibe; es un

Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 3. Sur in air de Tango* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2013.

problema de esta época en la cual todo el mundo piensa que ha nacido cantor o bailarín o qué sé yo y se ven los resultados, que estamos en una mediocridad, igual en la historieta, ¿eh? Ustedes no saben los proyectos de historietas que yo recibo, son cosas espantosas [risas]. Sí, porque cada uno es como los tipos que van a la tele y hace una semana que empezaron a cantar, igual, uno piensa que puede ser gran dibujante de historietas con la primera página que dibujó en su vida, pero si le vas a decir: «Mirá, para llegar a ser dibujante reconocido tenés que hacer uno así por veinte años», ahí se termina la cosa, se termina el cuento [risas]. Es así. Entonces, bueno, para darle nobleza al oficio tuvieron que generar el mito y, en el mito, efectivamente el laburo no está.

AG: También pensaba en una cosa que veníamos hablando, que es que lo que hace Pratt tiene que ver con cómo lo reciben a él y cómo se construye su imagen, que es borrando su pasado latinoamericano, digamos, porque la historieta argentina ahí no desaparece.

LI: Te voy a dar un ejemplo, porque también es una cuestión de carácter, de época, de situación. Ponemos los dos, pero Alberto siempre, siempre insistió sobre una cosa: autodidacta y obrero de la historieta, eso lo repetía, lo repetía, cada vez que le decían: «Contame tu historia», él siempre empezaba por la historia de Mataderos, siempre. Alberto aprendió a dibujar solo, no hizo ni cinco minutos de escuela, de academia, nada, dibujaba en la cocina de su casa. Me contaba que ya dibujante profesional, estaba desesperado porque no conseguía dibujar manos, dibujaba a Mort Cinder y la mano le salía muy mal. Publicaban todas las semanas cinco, seis páginas más o menos, es decir casi una página por día, ¡y qué página! Trabajaba todo el día y después se ponía a hacer manos para mejorarse, hasta que un día, desesperado, se encerró en el baño a llorar porque no conseguía hacer manos. Y él siempre lo dijo. Hugo no habló nunca de estas cosas, y te dice: "Sí, porque yo frecuenté la escuela de acuarela de no sé qué en Londres". Yo creo que si fue a esa escuela fue una tarde, en realidad aprendió todo solo, pero son dos cosas, dos actitudes completamente distintas y coinciden, también, con dos situaciones distintas.

PT: Una de las personas olvidadas es Gisela Dester, que es la que continuó el trabajo de Pratt en Argentina y que era su pareja también. Teniendo en cuenta las polémicas que ha habido en Angoulême respecto al poco reconocimiento de las autoras de cómic, todavía hay una resistencia muy sexista, como que el autor es un hombre, ¿no? El genio es siempre un hombre.

LI: Sí. No sé si vieron las publicidades de la Escuela Panamericana, hay un grupo maravilloso de dibujantes sentados en el jardín de su casa con piscina, tomando whisky, con un auto norteamericano aparcado atrás, ¡es fantástico! [risas]. Sí, y no hay mujeres, o sea, las mujeres son el premio por la fama y el éxito, pero mujeres dibujantes ni hablar. La historieta sigue siendo un oficio masculino, pero también a razón de cinco, seis, siete años que en los festivales se empiezan a ver mujeres, ¿eh? Yo me acuerdo en Angoulême, hace unos quince años, los hombres

eran el noventa y ocho por ciento de los visitantes, ni hablar de los dibujantes, ver una mujer era rarísimo, mismo acá en Francia. En Italia, por ejemplo, eran casi cien por cien hombres, las mujeres empezaron a aparecer hace diez años, a tener un mínimo de representación, la cosa está cambiando muy rápidamente. Ahora hay muchas, muchas mujeres, es un signo de los tiempos, ¿no? Pero efectivamente siempre han sido puestas en oficios subordinados: la rotulación, el color. Haciendo color hace unos pocos años el noventa por ciento eran mujeres, es una fotografía de la sociedad.

AG: No podíamos evitar pensar, cuando hablábamos sobre la cuestión de los originales de Breccia, en el paralelismo que existe en el tratamiento de los originales y el destino de los originales con el caso de Jack Kirby en Estados Unidos, que también se perdieron un montón, se los robaron, se arruinaron. Una pregunta de curiosidad es si Breccia tenía conocimiento de Kirby, si lo ubicaba o si había visto alguna vez algo que él había hecho, solamente porque no podíamos evitar pensar en los paralelismos en este punto particular, digamos.

PT: Nos pareció, como paralelismo, que son dos tipos que salen de familias pobres, de barrios bajos, que son autodidactas, que les cuesta, que van desarrollando un estilo propio, una forma de dibujar, muy reconocible, por eso nos llamaba la atención. Yo nunca encontré ninguna mención de Kirby por parte de Breccia. Sé que conocía a Will Eisner y que lo admiraba, entonces queríamos saber eso, si alguna vez mencionó algo de Kirby, ¿lo conocía?

LI: No. A Alberto no le gustaba el mundo de los superhéroes, no le gustaba absolutamente. Él sentía una admiración enorme por Eisner, por el dibujo, lo consideraba muy elegante, y por la manera que tenía de armar la página, que era de una imaginación y una credibilidad enorme. Los dos; era recíproca la cosa. Yo me acuerdo de que asistí… fue muy divertida la cosa porque vamos a un festival de una ciudad que se llama Erlangen, en Alemania, y ahí estaba Eisner. Ellos se habían cruzado varias veces, pero como uno no hablaba inglés y el otro no hablaba en español, se daban muchas palmadas, muchas sonrisas, pero no se hablaban. Y ahí había un señor que oficiaba como traductor de Eisner, que era un colombiano ingeniero en Siemens, porque Siemens tenía una fábrica muy grande al lado, que había vivido como quince años en los Estados Unidos, entonces hablaba perfectamente inglés y dice: «Ay, qué gran ocasión, podemos por fin hablar», y se sentaron y hablaron ¿de qué? La pregunta era: «¿A ti te gusta más dibujar a lápiz o, después, trabajar con el pincel?», o «¿Hacés deporte?» dice: «Sí, antes o después de dibujar», cosas así, y siguieron hablando de eso por dos horas. Uno se imaginaba grandes discursos teóricos sobre la historieta, pero cero, nada, hablaban de cómo se manejaban, sencillamente, en la vida de todos los días. Fue muy divertido. O sea, ninguno de los dos sentía la necesidad de preguntarle algo sobre su trabajo, sobre por qué había hecho tal cosa o tal otra, pero yo creo que ya lo sabían mirando la obra, que la obra de uno le hablaba al otro suficientemente, lo que le interesaba era la curiosidad, decían: «¿Qué hacés vos?», «Yo hago pesas ¿y vos?», «Yo, tenis», cosas así [risas], muy

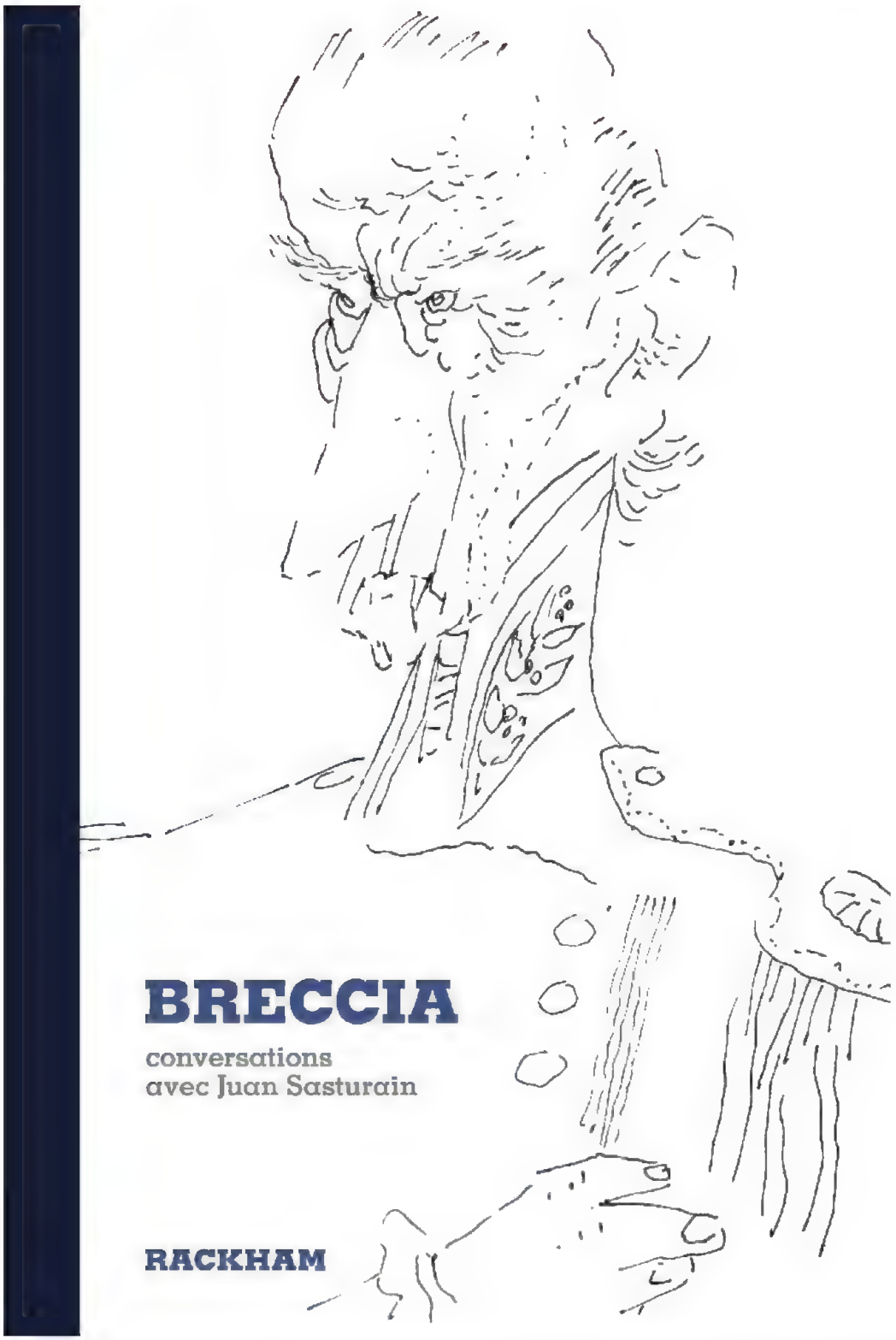
divertido, «¿Cuántas horas trabajás por día?», esas eran las preguntas.

Y bueno, yo no lo sé al final, de Kirby seguramente no me habló, pero los superhéroes… El personaje hecho de un bloque único, perfecto, era algo que a Alberto no le interesaba, como no le interesaba la belleza, me decía: «A mí me dicen siempre que no soy capaz de dibujar a las mujeres, que hago a las mujeres todas feas», decía. «Lo que es feo es lo interesante, la humanidad en su conjunto es fea, vas en un colectivo y ves la gente que hay, si encontrás uno que corresponde al concepto de belleza en el colectivo, es un milagro, recién, quizás, hay uno». Y a él lo que le interesaba era el lado común, más normal de la vida, lo oscuro. No, los superhéroes y lo que le parecían los superhéroes, no le interesaban.

PT: ¿Va a asistir a Angoulême este año?

LI: Lamentablemente tengo que estar [risas]. El año pasado estaba re contento que como no lo hicieron no tuve que ir, o sea, es un ejercicio que para mí se convirtió en algo muy aburrido, es una especie de ritual, como ir a la misa, ya sabés lo que va a pasar… La única cosa buena es que es una manera de encontrar gente, amigos que vienen de lugares muy lejanos, que de otra manera no podría encontrar, pero los festivales en sí… No, hay festivales que sean más interesantes como festival, Angoulême se convirtió en algo demasiado grande, demasiado complicado y demasiado comercial donde no pasa nada. Yo lo conocí en otra época donde era, efectivamente, algo muy estimulante desde el punto de vista humano, desde el punto de vista profesional, realmente se descubrían cosas. Ahora, bueno, uno tiene una buena conexión a internet, va a ver unos diez, quince ciclos en la web y ya está al tanto de lo que pasa. Es muy difícil caer, por ejemplo, sobre proyectos nuevos interesantes. Es más que todo una celebración de la industria de la historieta. Hubo una época donde no era así porque el mundo no era como hoy. Hoy, para mí, es más que nada una obligación, como dice un amigo, acá en Francia todos los trabajadores tienen que ir una vez por año a ver al médico, es obligatorio, tienen que ir un día a hacer una visita, te revisan entero, no sirve para nada, pero es obligatorio. Angoulême me parece la misma cosa: es algo que no tiene ninguna utilidad, pero es obligatorio, sí, uno tiene que ir. Entonces nos veremos allá, yo estaré, como siempre, re ocupado, con veinticinco visitas, entonces vamos a poder hablar cinco minutos, pero eso también es una cosa que antes no era así, antes era realmente una ocasión para encontrarnos, no había divisiones entre editores ricos y editores pobres, autores famosos y autores que recién empezaban, estaba todo mezclado, lo cual era mucho más estimulante. Hoy está todo dividido físicamente, es decir, los famosos se van a tal hotel, los debutantes se van a tal lugar, los editores conocidos tienen sus propias cenas cerradas con invitaciones; antes podías ir donde querías, era otra época, era otro mundo.

Bueno, no sé si tienen otra pregunta, si he contestado bien y si les dije lo que ustedes querían oír.



Cubierta de *Breccia: Conversations avec Juan Sasturain*. Rackham, 2019.

Entrevista con Lorena Alvarez Gómez

Por Eva van de Wiele

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1952

Lorena Alvarez Gómez nació en Bogotá (Colombia) en 1983. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, y desde entonces ha ilustrado libros infantiles, publicaciones independientes, publicidad y revistas de moda. Ilustradora desde hace más de quince años, titerera desde hace trece, historietista desde hace seis, publicó su primer cómic con Nobrow Press, «una coincidencia muy bonita y alegre», porque Alvarez en aquel entonces estaba viviendo en Arkansas (Estados Unidos). La biblioteca donde iba tenía una excelente colección de cómics y se topó por casualidad con los cómics de Nobrow, que le gustaron mucho, también por la diversidad de autores. Para ese momento estaba escribiendo sus historias y decidió enviarles su proyecto. Nobrow no solo aceptó, sino que también propuso ampliar el proyecto de Alvarez a tres libros. Ahí empezó todo.*

En 2018 la nominaron a los premios Eisner por su primer cómic, Luces Nocturnas. *Para la artista fue una sorpresa porque estos libros, apenas los primeros de cómic, eran y siguen siendo ejercicios para aprender a narrar, para encontrar maneras de contar y usar los recursos del medio. Una sorpresa feliz, por la que se acercaron más lectores a su trabajo y además atrajo más atención al cómic en Colombia.*

Fijémonos en la escena colombiana. Tomáis cada vez más fuerza, sois cada vez más grandes. Tú has dicho: "ver que no soy la única, no, que somos muchos más, fue como poner la mirada acá." Toma este inicio de la entrevista para adentrar a los lectores de *CuCo, Cuadernos de cómic* en tu mundo colombiano. ¿A quién hay que leer, cuáles son los colectivos y los núcleos del cómic colombiano?

Una de las lecciones más importantes que he aprendido al escribir y dibujar cómics es el valor del trabajo colaborativo. Aunque la mayor parte de mi trabajo la realizo en mi estudio a solas, los espacios para generar y compartir conocimiento han tomado un lugar cada vez más importante en mi proceso. El cómic en Colombia se ha nutrido enormemente del trabajo en los colectivos, en festivales, así como de las editoriales independientes y los artistas autogestores. En este momento vienen a mi mente proyectos como Entreviñetas y Calicomix, dos de los mayores festivales de historieta en mi país; los colectivos Carajo, Comic Lab y Taller fantasmita, espacios de creación y difusión. También destaco editoriales como Cohete y La Bruja Riso y proyectos autogestionados como La Maleta Fanzinera de Rapiña y las publicaciones de Gusanillo y Taller Colmillo.

¿Cuándo empezó todo eso?

A pesar de que el cómic ha circulado desde principios del siglo xx en periódicos y revistas, los esfuerzos por trazar

* Su sitio web es: http://www.lorenaalvarez.com/. Su Instagram: https://www.instagram.com/artichoke_kid/. Su cuenta en Behance: https://www.behance.net/LorenaAlvarez

una historia del mismo en Colombia han sido más bien recientes y no reciben suficiente atención. Sin embargo, es posible notar un creciente interés por escribir y dibujar historias que revisan nuestra identidad diversa, nuestras raíces y nuestra historia. Los colectivos de historieta, que tomaron una fuerza particular desde la década de los noventa, han sido fundamentales en la publicación de obras que exploran alternativas a las maneras tradicionales de narrarnos a nosotros mismos. Me atrevo a pensar que ya podemos hablar de una historia del cómic colombiano capaz de reunir muchas y distintas voces.

¿Quién es la lectora o el lector a los que miras? En el sitio web de Nobrow se dice que tus cómics se pueden leer desde los ocho o diez años a menos que sea un/a niño/a temeroso/a. Pero queda claro que también se vende a adultos, como yo.

No suelo pensar en un lector específico o en un rango de edad cuando escribo mis historias. Solo cuando mi primer libro fue publicado y empecé a recibir comentarios, me di cuenta del lugar que ocuparía en las librerías. Los niños son individuos tanto como los adultos, tienen gustos e inquietudes particulares y por tanto no espero que todos reciban mi libro con el mismo entusiasmo; algunos disfrutan de las escenas de miedo, otros no, y eso está bien. No pienso en un lector particular, pero presento mi obra como una invitación al diálogo con quien desee participar.

Recibir tantas y tan distintas ideas y preguntas sobre mi obra ha sido una experiencia inmensamente constructiva. Es particularmente motivador como algunos maestros han compartido mis libros con sus estudiantes, discutiendo temas que quedan por fuera del programa escolar.

Sin embargo, se han usado en escuelas: ¿tienes ejemplos concretos de eso?

Una de las primeras entrevistas que hice al publicar *Luces Nocturnas* fue con Matt Tobin. Tobin es un maestro que escribe sobre libros e historietas que pueden usarse en actividades transdisciplinares, es decir, combinando lo aprendido en distintas materias con temas que pueden quedar por fuera de los planes académicos. Me emocionó mucho enterarme de que vio en mi cómic una oportunidad para hablar de las capacidades artísticas de sus estudiantes, sobre sus temores e inseguridades. Esos sentimientos me motivaron a escribir *Luces* en primer lugar.

Desde 2008, formas parte de La Procesión Puppet Club, un grupo experimental de títeres compuesto por ilustradores y artistas visuales. También conviertes a personajes de fantasía en objetos 3D de peluche como el Treeman del 2020. Mirando Treeman, su diseño floral y colores vivaces, con la serie *Luces Nocturnas* en mente, no me sorprende. ¿Es un juguete infantil? ¿Cuál es tu posición en el debate de *ecocriticism*, de representación de la naturaleza?

Siempre me gustó mucho bordar, tejer y coser y pienso que era un paso lógico empezar a pensar mis personajes en tres dimensiones. Disfruto mucho el proceso, desde bosquejar el personajes y elaborar los moldes, hasta la escogencia de los materiales y el armado a mano. Los juguetes

que resultan de ese trabajo cumplen una función más bien ornamental por la calidad de los materiales.

Quiero creer que la manera de representar la naturaleza en mis dibujos se ha transformado con el tiempo. En mis primeras ilustraciones las flores y las plantas cumplen un papel más bien ornamental, son marcos y fondos que rodean a un personaje muchas veces humano. A medida que aumenta mi interés sobre lo vegetal —más allá de sus cualidades estéticas— siento que mi trabajo empieza a cambiar y se convierte en un espacio para elaborar preguntas que no solo conciernen a la ilustración sino también a la ciencia, la ecología y la filosofía. Cuando escribí *Hicotea* (2019) me encontraba leyendo algunos textos de Dona Haraway y Rossi Braidotti; admiro su capacidad de cuestionar las narrativas que el arte y la ciencia han elaborado alrededor de la naturaleza y su propuesta de llevar nuestro punto de vista fuera de un lugar de superioridad evolutiva, para crear nuevas relaciones entre nosotros mismos y con otros seres. A través de *Hicotea* intento —torpemente— hilar esas ideas, pensar más preguntas e imaginar esas nuevas relaciones.

Treeman de Lorena Alvarez Gómez (2020).

La protagonista, Sandy, dibuja los monstruos de sus pesadillas. ¿Tiene que ver esto con lo que hacías en The Monster Project?

The Monster Project invita a estudiantes de escuelas primarias de los Estados Unidos a crear personajes para ser reinterpretados por artistas de distintas partes del mundo. Me gustó mucho participar en este proyecto, porque usualmente somos los artistas los que proponemos personajes e historias a los niños, y como adultos no les damos el crédito que merecen. En esta ocasión ellos están en una posición de liderazgo, crean libremente sus personajes y nos dan el permiso para adaptarlos a nuestro estilo, de una manera muy similar a como lo haría el autor de un libro o el director de una película. Creo que es un buen ejemplo de trabajo colaborativo, donde las dos piezas —el monstruo que dibujó la niña y el mío— se sostienen mutuamente.

Igualmente has colaborado en el libro del 2008 *Colombia cuenta*. ¿Nos puedes explicar de qué se trataba?

Colombia cuenta es una publicación anual que reúne a los ganadores del Concurso nacional de escritura. Tuve la oportunidad de ilustrar los cuentos escritos por

The Monster Project de Lorena Alvarez Gómez (2017)

estudiantes de los grados 4.º a 7.º (entre 9 y 12 años). En ese momento, en el 2007, solo llevaba un par de años ilustrando y la mayor parte del trabajo era para libros escolares, lo cual era muy monótono. Los cuentos que recibí para este libro me dieron la oportunidad de hacer algo completamente distinto, de explorar el tipo de narraciones que quería dibujar y más tarde escribir. Me tomaría unos años más consolidar mi portafolio, pero este proyecto fue particularmente importante en mi proceso.

¿Sientes que como artista tienes que comprometerte, intentar mejorar la sociedad o tratar problemas socio-políticos a través de tu labor artística? Te hago esa pregunta porque vi que colaboraste con la Fundación María José, que, en Colombia, ayuda a mejorar la calidad de vida de los/as niños/as con cáncer y sus familias. Pero esta pregunta también surge de tus publicaciones infantiles, porque pienso que, detrás de la belleza estética de tu labor, hay también una ética fuerte.

En mi caso personal, pienso que dibujar y crear historias me ha ayudado a tomar posición frente a temas que me tocan como individuo y como parte de una comunidad. No pretendo ofrecer soluciones a través de mi trabajo pero lo veo como un espacio donde me doy la libertad de imaginar mundos mejores, construidos desde la colaboración y no la competencia.

¿Cuáles son los recursos del medio que utilizas, es un tipo de cómic en particular, o quieres cambiar tu método/estilo después de *Luces Nocturnas*? ¿Cuáles son tus fuentes de inspiración colombianas e internacionales? Yo veo mucho en tus páginas de Gianni De Luca; pen-

Lorena Alvarez Gómez. *Colombia cuenta*, RCN y Ministerio de educación nacional (2018).

sé en su manera de situar a sus personajes en una escena teatral. Lo quiero vincular a la pregunta sobre el lector infantil: ¿son capaces de seguir una página así? Porque no es tan fácil.

La historia que quiero contar dicta en buena parte los recursos narrativos que incorporo a mi trabajo. Me interesa mucho aprender cómo la composición de las viñetas —la arquitectura de la página— propone una lectura en múltiples capas de una historia lineal. Como muchos historietistas, pienso cómo puedo desarrollar una escena usando distintos puntos de vista, distintas «cámaras». También me gusta proponer composiciones que rompen con la retícula ortogonal y el sentido de lectura tradicional. En este momento aún siento que estoy «descubriendo el agua tibia» como decimos aquí, pero tener la libertad de jugar con estos elementos y encontrar nuevas dimensiones en la narración es una de las cosas que más disfruto al dibujar historietas.

La primera vez que leí a Gianni de Luca fue en la universidad. Me impresionó profundamente su capacidad de interpretar el movimiento en cada una de sus páginas, particularmente en su trilogía shakesperiana, donde su propuesta coreográfica es un homenaje a la naturaleza misma del teatro y la puesta en escena.

En este momento siento que aprendo de autores colombianos como Yapi, Ana María Lopez, Laura Guarisco, Pablo Guerra y Luis Echavarría. Pienso que cada uno de ellos tiene una manera muy especial de transformar y elevar la cotidianidad, conecto mucho con sus historias y admiro además sus proyectos colectivos y de difusión. Entre los autores internacionales quiero mencionar a Jaime Hernandez, Carlos Giménez, Molly Mendoza y Barbara Canepa. Siempre es complicado limitarse a unos cuantos en todo caso, y todos los autores que están en mi biblioteca me han enseñado cosas distintas en momentos muy oportunos.

Estoy bastante segura de que los lectores jóvenes son más sofisticados de lo que suponemos. Hace unos años participé en «Adopta un Autor», una actividad donde visitas a un colegio que ha incluido tus libros en su programa. Además de recibir la energía de los estudiantes, que es enorme, ellos compartieron su interpretación del cómic, que en esta ocasión fue una adaptación al teatro. Ellos hicieron sus propios disfraces y organizaron la puesta en escena: esto exige una consciencia del espacio que puede traducirse a la composición de una página de cómic.

¿Por qué optaste por una niña protagonista dibujante?

Sandy, la protagonista de *Luces Nocturnas,* fue creada al principio como un personaje silente en una historia que escribí sobre mi vida escolar. Cuando la escogí como protagonista de mis libros le di más cualidades propias, entre esas, el impulso de dibujar todo el tiempo. Dentro de las historias los dibujos de Sandy sirven como mapa y evidencia de sus aventuras, al mismo tiempo reflejan lo que ella siente y piensa, su relación con la realidad.

Sí, porque hablamos ya de la inspiración de Gianni De Luca, pero no es

todo, hay colores espectaculares, buscas que el lector o la lectora no se aburra nunca, que suceda mucho, que se pierda en la espectacularidad de los colores impresionantes de tus páginas, de la belleza. Pero en el momento de imitar cómo dibuja Sandy, ¿cómo lo haces?

Lorena Alvarez Gómez. *Hicotea*, Nobrow Press, 2019, p. 19.

Dibujando los dibujos de Sandy me di cuenta de que no podía volver a dibujar como lo hacía a los ocho años, y no quería quedarme en la imitación. Los garabatos que aparecen en los cuadernos de Sandy corresponden a bocetos que realizo durante el desarrollo de las historias, justo cuando la emoción, el deseo de atrapar todas las ideas, me lleva a dibujar muy rápido y con mucha atención al gesto y al movimiento por encima del detalle, con una energía muy similar a la que sentía cuando dibujaba de niña.

Entonces tenemos que interpretar a Sandy como una recuperación de tu memoria de infancia, estás recordando tu infancia durante la cual dibujabas. También por otras razones usas la grafia infantil, tal vez un uso, como del maestro en su clase, para concienciar a los niños sobre la ciencia, la naturaleza, para abrirte al diálogo con los niños sobre sus pesadillas, sus imaginaciones.

Sí, Sandy representa en buena parte un deseo por recuperar el goce en el dibujo, el hambre por hacer cosas nuevas y diferentes.

Por mucho tiempo me intimidó la idea de desarrollar y publicar mis propias ideas y permití que el trabajo profesional definiera mucho de mi obra. Cuando por fin empecé a escribir por alguna razón pensé mucho en mi experiencia escolar: estudié durante once años en un colegio de monjas y el dibujo fue entonces un escape de aquel sistema tan rígido y de mi propia timidez. De repente estaba reuniendo fotos viejas, revisando mis agendas y hablando con otras mujeres que también recibieron educación religiosa. Poco a poco reuní una serie de viñetas que narran fragmentos de mi historia y que tomé como punto de partida para escribir *Luces Nocturnas* y definir a su protagonista.

Sandy es en parte un autorretrato, lleva dos coletas y un uniforme un poco grande para su estatura que poco a poco se va acomodando. Además, al igual que yo, se comunica mucho mejor a través del dibujo y es de pocas amistades. Al mismo tiempo ella representa mis aspiraciones, Sandy es valiente, decidida y abierta.

¿Cuáles son los temas que, en tu opinión, están presentes o con los que esperas tocar al lector o a la lectora en *Luces Nocturnas*?

Al escribir *Luces Nocturnas* e *Hicotea* me di cuenta de que disfruto dibujar y escribir desde mis preguntas, desde aquellos temas que no logro comprender totalmente pero que abren ante mí un espacio lleno de posibilidades para la creación y el diálogo.

Luces Nocturnas es una reflexión sobre los miedos e inseguridades que me invaden muchas veces al dibujar, sobre el temor a complacer a otros sacrificando mi identidad. Fue escrito en un momento de incertidumbre.

Al escribir *Hicotea* recuperé mi interés en la ciencia y me di la oportunidad de aprender un poco sobre ecología, filosofía y bio arte. Como ya dije, mientras desarrollaba la historia leí algunos textos de Rosi Braidotti y Donna Haraway. Estas escritoras plantean la posibilidad de entender y vivir la naturaleza fuera de las estructuras académicas y económicas tradicionales que ponen al ser humano como centro y cabeza del ecosistema. También hay espacio para la incertidumbre aquí.

Acabo de leer un par de libros para niños/as sobre el tema ecológico, un tema que nos preocupa a todos/as, y muchos de esos hacen justamente lo que tú no quieres hacer: en blanco y negro, no hay una zona gris en esos libros. Eso también me gustó mucho en *Hicotea*, es una fiesta de la curiosidad, tienes la ligereza de tocar algo sin necesariamente decir cómo están las cosas. Es muy bonito eso… También la complejidad, que a veces no somos capaces de entender con toda la ciencia que pensamos que tenemos.

Una de las etapas más difíciles al escribir es desarrollar el final, ya que reconozco que no puedo dar conclusiones. En *Luces Nocturnas,* por ejemplo, dejo el final abierto porque la ansiedad y el temor que siento muchas veces por mi trabajo es un monstruo que no puedo eliminar de manera definitiva, así como Sandy es incapaz de vencer completamente a Morphie. La incertidumbre alrededor del final de *Luces Nocturnas* se conecta mucho con la incertidumbre que siento muchas veces al dibujar. En *Hicotea* sucede algo parecido, si bien Sandy lucha por ayudar a los habitantes del humedal, ella actúa desde sus propias dudas sobre el lugar que ocupa en ese mundo y termina aceptando su incertidumbre.

Los finales son complicados porque usualmente se trata de matar al monstruo o definir un enemigo a vencer y hay situaciones que reclaman otras soluciones y otras maneras de pensar.

A través de Nobrow, o en España con Astiberri, ¿tienes algo de *feedback* de tu público?

Cuando se publicó la edición en español de *Luces Nocturnas* tuve la oportunidad de ir al Salón del Cómic de Barcelona. Allí di un taller para niños/as, que asistieron junto a sus profesores. En el taller creamos personajes a partir de fotografías de hongos y escribimos historias en las que planteamos distintas relaciones entre

ellos. Lo más bonito que recuerdo es lo abiertos que estaban los/as chicos/as a la actividad y las preguntas que hicieron sobre mi libro y sobre mi trabajo: si dibujaba desde pequeña igual que Sandy, si había fantasmas en mi colegio o cómo era estudiar con monjas.

Me conmueve mucho cuando recibo dibujos y comentarios de quienes leen mis cómics. Cuando me cuentan que les gusta dibujar igual que a Sandy o crean sus propios personajes siento que lo que hago toma sentido y empieza el diálogo que anhelo.

CuCoCrítica

Mirades i estudis des de la semana del còmic de Tarragona

Emili Samper Prunera

Publicaciones del Cercle d'Estudis Històrics i Socials
Guillem Oliver del Camp de Tarragona, Publicacions Universitat
Rovira i Virgili, Fundació Privada Mutua Catalana, 2021

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1954

Imaginarios participativos de la crítica de cómic

Hay libros que constituyen el documento necesario de un tiempo y de un espacio. A través de los diferentes textos reunidos en *Mirades i estudis des de la semana del còmic de Tarragona* (Universitat Rovira i Virgili, Fundació Privada Mutua Catalana, 2021), Emili Samper Prunera traza una genealogía de la Setmana del Còmic de Tarragona, aborda la relación histórica entre esta ciudad y el cómic y, sobre todo, lleva a cabo una minuciosa tarea de documentación de la recepción del cómic desde un lugar, Cataluña, y en un período, el siglo xxi, en el que las redes permiten compartir de manera global la experiencia común del interés, el fandom y los estudios críticos y académicos de cómic. A lo largo de las páginas de este libro, y en un gesto que ilustra la noción de «cultura participativa» acuñada por Henry Jenkins, desfilan en un productivo concierto de recurrencias Emily Carroll, Marjane Satrapi o Jan junto al estudio pormenorizado de blogs históricos o aún abiertos tan diferentes como *La cárcel de papel*, de Álvaro Pons, *Zona Negativa*, *Entrecomics* o *ComicCat* como parte de un patrimonio colectivo, en ocasiones difícil de recuperar pero que invoca, ante todo, una exigencia: la de documentar la historia crítica y los estudios de recepción sobre el cómic contemporáneo.

Si, de acuerdo con Jenkins, el público ha pasado a formar parte de todas las fases de la vida de los productos transmedia, cómic, cineo videojuegos, el libro, después de un

preciso prólogo de Eduard Baile López, se abre con una aproximación a la Setmana del Còmic de Tarragona, organizadas por la asociación Delirópolis y en colaboración con el Ayuntamiento de Tarragona, en las que se inscriben la mayor parte de charlas que dan pie al resto de los capítulos. En el primero, los detalles de la sede, exposiciones, charlas, mesas y debates realizados aparecen junto al aparato gráfico de los carteles del evento, realizados por autores como Hugo Prades, Josep Lluís Zaragoza «Zar», Ramón Sarlé, Max, Laura Gual «Walto», Max, Paco Roca, Elchicotriste, Azagra y Revuelta, Daniel Torres y David Pugliese. Una de las grandes amenazas que, con frecuencia, pende sobre los estudios de crítica y cómic en España, la falta de testimonios y documentación sobre la tarea colectiva realizada, queda confutada antes de que, en el segundo capítulo del libro, Samper aborde el estudio de caso del cómic *1811. El setge de Tarragona*, de Àngel O. Brunet, Hugo Prades y Josep Lluís Zaragoza «Zar» sobre un episodio histórico fundamental para la ciudad durante la invasión napoleónica de España. El minucioso análisis de la recreación histórico-iconográfica de la ciudad da paso a un tercer capítulo fundamental, «Vinyetes i Blogs: el còmic a la xarxa», que tiene el valor de documentar blogs y webs tanto de autores como de colectivos de crítica y estudio.

La espera anhelante (*hype*), el rumor (*buzz*), la gamificación y la directa participación de autoras y críticas en el coloquio colectivo muestran cómo el cómic ha pasado a formar parte de un panorama mediático participativo en el que productos *mainstream* e independientes coexisten en una ecología mediática del cómic que constituye, a la vez, el testimonio de una lógica de circulación propia del digital. Como ha sucedido en el ámbito cinematográfico, el perfil de lector-archivista ha dado lugar a una dimensión participativa que traslada a las viñetas una figura central en la historia de la relación con los medios, la de la programación. En efecto, la idea comparatista que Henri Langlois introdujo en el cine a través de la programación cinematográfica de la Cinémathèque juega hoy también un rol central en el ámbito del cómic. No se trata únicamente de la programación de ciclos, jornadas, charlas o exposiciones, sino de la participación específica e inmediata de las lectoras y lectores en el foro digital, que delimita y ensancha las posibilidades de lo pensable desde la propia forma del cómic. En ese orden de cosas, el resto de capítulos del libro abordan fenómenos tan trascendentales como el relevo generacional internacional de las dos últimas décadas, en el que el claro sesgo de género que o bien había desplazado a las autoras o había silenciado su labor ha sido en buena medida superado («La mirada femenina en la novel·la gràfica. El cas de *Persèpolis*» y «Bellesa i horror: l'art d'Emily Carroll»), o las adaptaciones seriales del universo DC.

Sin embargo, el texto que probablemente resulta más significativo de todo el libro es «De Superlópez a Pulgarcito: un viatge als mons escarolitrópico-gmnésicos de Jan», donde Samper se acerca al autor berciano afincado en Cataluña para trazar una biografía melancólica de la cultura española en el salto desde la época Bruguera hasta la actualidad. Con *Superlópez*, Jan (Juan López Fernández) no solo hizo una parodia de

Superman y los superhéroes de la edad de oro estadounidense sino que gestó, sobre todo, una perpetua plasmación de los gestos de la frustración y el desastre. «Al clavo que sobresale, se le pega un martillazo», «No destaques», «En este país no se puede destacar», insiste una y otra vez Pedro Casablanc en el papel de padre adoptivo de Superlópez (Dani Rovira) en la espléndida adaptación cinematográfica dirigida por Javier Ruiz Caldera. Desde su localidad natal de Toral de los Vados, en León, hasta el Masnou, pasando por sus años de trabajo en Cuba o el tiempo transcurrido en el barrio barcelonés de Horta que nutre de referencias a sus álbumes, el perfil de Jan se nos revela como el de una de las figuras centrales del cómic español e internacional. Como un eco del compendio satírico de miserias que gestó la editorial Bruguera a través de personajes como Carpanta, las hermanas Gilda, Mortadelo y Filemón o el agente Anacleto y a través de un prolijo trabajo de documentación, Samper aborda la figura de Jan y de Superlópez a través de la imagen central que nutre el imaginario desacralizado del superhéroe español, el del universo quijotesco.

La enorme conciencia de la historia del cómic demostrada por Jan —en álbumes como *Un camello subió a un tranvía en Grenoble*, donde Superlópez se pasea entre exposiciones dedicados a autores como Walthéry y Otomo, o en esa obra maestra que es *Los petisos carambanales*, inspirada tanto en el cómic estadounidense *Li'l Abner*, de Al Capp, como en los libros de *Elige tu propia aventura*— cristaliza en un capítulo que, junto al valor intrínseco de su estudio de caso, invita a pensar en una posibilidad comparada de la trayectoria de Jan y el legado cinematográfico de Azcona, Berlanga o Fernán Gómez. Es precisamente desde ese grado de penetración en el imaginario ibérico y sus conexiones internacionales —la reivindicación de las obras realizadas en Cuba, los trabajos de animación y la amistad con autores como Juan Padrón— desde donde cabe reivindicar la labor de un libro preciso y documentado como *Mirades i Estudis des de la Setmana del Còmic de Tarragona*.

Ivan Pintor Iranzo

Ivan Pintor es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor en el Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra, donde imparte clases sobre cine contemporáneo, serialidad televisiva, lenguajes visuales y cómic. Es autor del libro Figuras del cómic *(Aldea Global) y ha publicado una sesentena de capítulos de libro y numerosos artículos académicos. Colabora con publicaciones como el suplemento* Cultura/s *de* La Vanguardia, La Maleta de Portbou, Rockdelux *y* Diario de Tarragona. *Es guionista, realizador y ha desarrollado documentales, piezas audiovisuales y tareas de curaduría para diferentes museos europeos.*

Sistema de la historieta

Thierry Groensteen

Ediciones Marmotilla, 2021

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1955

La obra de Thierry Groensteen se ha convertido en un lugar de paso obligado para todo investigador que quiera profundizar en las singularidades de la narración gráfica. La edición que para España realiza Ediciones Marmotilla viene a reparar un vacío que parte de los estudiosos que no podían consultar la obra original en francés solventaban acudiendo a la edición inglesa realizada por la Universidad de Mississippi.[1] Hay que felicitarse por el hecho de que una herramienta crítica como la que nos proporciona Groensteen esté accesible ya en español. Y este dato no es gratuito porque *Sistema de la historieta* supone una lectura apasionante y densa a partes iguales. La actitud que gobierna el pensamiento de Groensteen es ciertamente insobornable, pues somete a una revisión crítica todo juicio previo para ir destacando sus virtudes pero también sus fragilidades. Para ello traza toda una teoría profundamente personal que supone una alternativa a otra tradición de enorme peso dentro de los estudios del cómic. Con ello me refiero a los estudios de Will Eisner y Scott McCloud que esgrimen todo un aparato teórico que parte de una experiencia personal y se valen de su propia obra (ya sea como ejemplo a analizar —caso de Eisner— ya como como potente motor

[1] La obra es una traducción de la *Système de la bande dessinée*, publicada en 1990 por Presses Universitaires de France. Esta obra ha tenido una continuación en *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Presses Universitaires de France, 2011. También hay una tercera parte, centrada en el estudio del tiempo. *Système de la bande dessinée 3. La bande dessinée et le temps*. Rabelais, 2022. La edición norteamericana de este libro lleva por título *The System of Comics* y la publica en 2007 The University Press of Mississippi. La traducción es de B. Beaty y N. Nguyen. Esta edición es gemela de la edición chilena publicada por NautaColecciones Editores, lo que garantiza que este libro puede ser consultado por el lector hispano desde ambas orillas del Atlántico.

explicativo —en el caso de McCloud—). Ambos inciden en la capacidad narrativa y en la secuencialidad como elementos esenciales de la naturaleza del cómic. Groensteen toma otros derroteros y buena parte de ello es el hecho de que Eisner no aparece citado como teórico ninguna vez y McCloud solo obtiene una referencia de soslayo a propósito del concepto de clausura (nota 171, p. 128), término que este convierte en un elemento nuclear del funcionamiento del cómic. Groensteen le da un gran protagonismo al espacio y a cómo se articula en torno a ese espacio eso que denominamos cómic: «Toda imagen dibujada se encarna, existe, se despliega en un espacio» (p. 33). Su declaración de intenciones queda bien clara cuando afirma: «Esta preeminencia de las relaciones de orden social y topológico va en contra de la opinión más difundida, que quiere que, en una historieta, la organización espacial esté totalmente supeditada a la estrategia narrativa y dominada por ella» (p. 33). De ahí que rehuya esa necesidad de examinar el cómic desde una perspectiva puramente narratológica. Para ello, genera conceptos de enorme potencial como es el principio de solidaridad icónica: «Si queremos suministrar las bases para una definición aplicable a la totalidad de las manifestaciones históricas de este medio, e incluso para otras varias producciones todavía no realizadas, pero teóricamente concebibles, es preciso reconocer, como fundamento ontológico único de la historieta, la puesta en relación de una pluralidad de imágenes solidarias» (p. 29). Con ello esquiva la necesidad de caracterizar al cómic como algo necesariamente narrativo y abre, de este modo, las puertas a otras realizaciones más puramente experimentales como pudiera ser el caso del cómic abstracto que desaloja el contenido narrativo para incidir en una plasticidad desarrollada en el espacio: «Si bien no debemos excluir la hipótesis de que una imagen aislada pueda ser intrínsecamente narrativa, [...] sí podemos, correlativamente, tener por seguro que la yuxtaposición de dos imágenes [...] no necesariamente produce una narración» (p. 122). Otro concepto que podría destacarse dentro del pensamiento general de Groensteen es la idea de trenzado. Con ello pone el acento sobre una posible relación entre imágenes más allá de la conexión lógico-temporal que, de ordinario, atribuimos a la yuxtaposición de viñetas: «Cuando un motivo gráfico empieza a esparcirse a través del conjunto que compone una historieta, puede suscitar múltiples series temática o plásticamente diferenciadas. El trenzado es entonces una dimensión esencial del proyecto narrativo, que inerva el conjunto de la red que, efervescente ahora, incita lecturas translineales y plurivectoriales» (p. 174). Se abre una nueva vía de decodificación: la lectura del cómic no tiene por qué ser lineal. Obedece más a una forma de navegación por una red de imágenes interconectadas de las que, por supuesto, puede surgir una narración, aunque esto no tiene por qué ser algo obligatorio.

Otro hecho que me gustaría destacar del planteamiento teórico-crítico que realiza Groensteen es la cantidad de fuentes que maneja procedente de diversas tradiciones: desde la teoría literaria, hasta los estudios sobre retórica visual o los estudios sobre pintura o cine son referencias que se manejan, pero siempre desde una perspectiva crítica. De ese modo Groensteen va construyendo una teoría muy personal pero sustentada sobre una vigorosa reflexión acerca de los distintos lenguajes. Todo lo apuntado parece

ir en una línea que tiene como punto de llegada una teoría general del cómic y, sin embargo, podría pensarse también todo lo contrario. *Sistema de la historieta* tiene lo que poseen todas las grandes construcciones teóricas: que no nace de una concepción apriorística sino que se fundamenta en la construcción de herramientas necesarias para poder explicar casos particulares. Esto explica que el libro posea análisis muy a pie de imagen de ciertas páginas. Son explicaciones sagaces que sirven para, una vez extrapoladas, ir definiendo algunas de esas características que posee el cómic. El libro tiene presente la idea de que intentar enjaular un lenguaje como el cómic en un corsé generalista es una tarea que ronda el fracaso. Un lenguaje tan polivalente, cuya naturaleza híbrida —multimodal, podríamos decir ahora— es parte de su genética más íntima, ofrece numerosos puntos de fuga para desbordar cualquier intento totalizador. Existen esos esfuerzos generalistas y valiosos por aquilatar la naturaleza del cómic, pero es parte del juego intentar definir para buscar luego ejemplos que desmientan nuestra definición. Por eso una lectura atenta y pausada del libro nos muestra un sistema que puede pensarse como una teoría general pero que, si bien se mira, se muestra como algo dúctil en su intento por explicar algunos ejemplos perfectamente seleccionados.

No es este lugar para ofrecer una paráfrasis detallada del libro en su conjunto pero invito al lector a ver secciones como esa en la que Groensteen se enfrenta y flexibiliza la tipología de la puesta en página realizada por Benoît Peeters (pp. 108 y ss). Puede ser un ejemplo magnífico de su *modus operandi*. Otro ejemplo notable de la sagacidad del pensamiento de Groensteen puede verse, solo es un botón de muestra, en el capítulo de las funciones del cuadro: clausura, separadora, rítmica, estructurante, expresiva y lectural (pp. 53 y ss). Cualquier lector puede ir entresacando ideas de gran profundidad. Yo me detengo en esa función rítmica del cuadro que le sirve para comparar al cómic con la música: «Una espléndida fórmula de Jean-Luc Godard define el cine como "el arte de hacer música con la pintura". La definición se aplicaría con mayor justicia todavía a la historieta. Primero, porque sus imágenes tienen más afinidades con la pintura que las imágenes móviles del cine. En segundo lugar, porque, en la medida en que exhibe intervalos [...], la historia distribuye rítmicamente la fábula que se le confía. No por ignorar la velocidad deja de proponer una lectura con su cadencia, la operación ritmada de atravesar los cuadros. Cada viñeta nueva precipita el relato y simultáneamente lo contiene. El cuadro es el agente de esta doble maniobra de progresión/retención» (p. 61). Suponen estas líneas un ejemplo perfecto de cómo elabora su teoría Groensteen: las suyas son lecturas particulares que cristalizan en un sistema de análisis exportable y flexible.

Pasando ya a otras cuestiones, me gustaría destacar la traducción realizada por Ernesto Feuerhake que tiene la virtud de encarar un texto cuya lectura no siempre es fácil. Se torna invisible y eso es una gran virtud. Elige el término patrimonial de historieta para trasladar la expresión francesa *bande dessinée*. Es una elección acertada que esquiva el uso de otros más marcados como son tebeo o cómic —que el lector pudiera identificar con obras pertenecientes a diferentes momentos cronológicos de nuestro patrimonio historietístico—. Hay que tener en cuenta, además, el ámbito de actuación

de este libro, que transciende las fronteras y se instala en la hermandad panhispánica que engloba a América Latina. Explica esto mismo otra opción en la traducción —mejor dicho, no traducción— de un término que, a priori, sí podría resultar llamativa: no se traduce el término «*strip*». Ya en el original francés se utilizaba este anglicismo. La no traducción está también plenamente justificada ya que si se llegara a utilizar el término «tira» —que sería lo esperable— la comprensión lectora en América Latina se vería seriamente comprometida. A todo ello hay que añadirle un trabajo de edición y notas en las que han trabajado Hugo Hinojosa y Francisco Sáez de Adana que se merece un reconocimiento. Hay siempre un esfuerzo por localizar y usar la traducción disponible en castellano de los numerosos trabajos citados en las notas. Ello es una buena muestra del esmero y rigor con el que se ha tratado el texto. Esto también es apreciable en la bibliografía que ofrece siempre la traducción disponible de las obras referenciadas. También se ha incorporado el índice de términos y nombres, que ya aparecía en el original, y que resulta siempre una herramienta de enorme rendimiento para el lector interesado en rastrear un concepto determinado. No quisiera olvidar la magnífica portada, que es obra de Francisca Cárcamo y que supone un valor añadido: una golosina para los ojos que, a mi modo de ver, mejora con creces la portada de la edición original francesa.

Por todo ello el estudioso de la narración gráfica está de enhorabuena al contar con esta edición. Supone un paso adelante en la comprensión de un lenguaje que no siempre ha tenido el reconocimiento que merecía, escondido como estaba en los márgenes de la cultura popular. Sabemos ya, a estas alturas, que cualquier canon cultural establecido necesita del empuje de los márgenes para revitalizarse; de lo contrario, acaba por anquilosarse. Este libro de Groensteen no hay que tomárselo como una biblia. En realidad, ninguno lo es. Cada libro es paciente y sabe esperar a su lector y sabe, también, de lo necesario que es este para establecer un necesario diálogo con otros libros. Invito, pues, al lector a ponerlo en conversación con esas otras voces, todas necesarias por lo distinto; todas valiosas por lo necesario.

José Manuel Trabado

José Manuel Trabado, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León. Entre sus publicaciones dedicadas al cómic cabe destacar Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana *(Cátedra, 2012), y* La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos *(2013, Arco Libros). Dirige el Grupo de Estudios sobre Cómic y Narración Gráfica (GRECONAGRA) de la Universidad de León y ha publicado los volúmenes colectivos* Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018) *(Universidad de León, 2019),* Encrucijadas gráfico-narrativas. Novela gráfica y álbum ilustrado *(Trea, 2020) y* Lenguajes gráfico-narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas *(Trea, 2021). Desde el 2016 es director del Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y ha impulsado la creación de la colección «Grafikalismos» dedicada al estudio de cómic e ilustración.*

CuCo, Cuadernos de cómic se halla recogida en los siguientes sistemas de evaluación y bases de datos:

Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

MIAR – Matriz de Información para el Análisis de Revistas

Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas

Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas

DOAJ - Directory of Open Access Journals

Esta publicación se halla bajo licencia Creative Commons Attribution Licence (CC BY SA) que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista.

Universidad de Alcalá

Revista publicada por la Editorial Universidad de Alcalá

Universidad de Alcalá

Con el patrocinio del Instituto Franklin

Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en: https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/normaspresentacion

CuCo, Cuadernos de cómic aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos (Double-Blind Peer Review).

Dirección de envío: cuadernosdecomic@uah.es

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo, Cuadernos de cómic* número 18, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cuadernosdecomic@uah.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo, Cuadernos de cómic.*

Inicio de la publicación: 2013
Año de edición: 2022 (junio)
Lugar de edición: Madrid
ISSN: 2340-7867
Periodicidad: Bianual